ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Max Seiffert • Johannes Wolf • Max Schneider

ZWEITER JAHRGANG 1920

Inhalt

Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Bückeburg und Leipzig 1920
Mit Genehmigung des Verlages Kistner & Siegel & Co, Lippstadt
Printed in Germany
Herstellung: fotokop, Reprografischer Betrieb GmbH., Darmstadt
Best. Nr. 5166683

Bericht über die erste Vollversammlung

der Mitglieder des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung Bückeburg, 19. bis 21. Juni 1919

Von

Max Schneider, Breslau

Die Entwicklung des am 21. Juni 1917 gestifteten Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung war trotz der unheilvollen politischen Ereignisse so weit gediehen, daß die Institutsleitung gegen Ende ihres zweiten, überaus schweren Arbeitsjahres an eine Vollversammlung der Mitglieder denken konnte. Am 21. Juni 1919, als der Stiftungstag zum zweiten Male wiederkehrte, hat diese Vollversammlung in Bückeburg stattgefunden und die Mehrzahl der ordentlichen Mitglieder zu planmäßiger, vorerst grundlegender Tätigkeit und langentbehrter persönlicher Aussprache vereinigt.

Die bereits am 19. Juni Eingetroffenen wurden abends vom Kurator des Instituts Hofmarschall Graf von Reischach und vom Direktor Professor Dr. Rau begrüßt. Am Vormittag des 20. Juni begann sogleich die Arbeit. Nach einem vom Stiftungsvorstand und Senat unter Leitung des Kurators trefflich vorbereiteten Plane konnten die einzelnen Fachausschüsse und die Schriftleitung des „Archiv für Musikwissenschaft" ohne gegenseitige Behinderung verhandeln. Zu den protokollarisch festgelegten, der Vollversammlung bekannt zu gebenden Beschlüssen nahmen am Nachmittag Stiftungsvorstand und Senat Stellung. Der Abend brachte im schönen neuen fürstlichen Musikgebäude an der Friedrich-Bach-Straße ein sehr stark besuchtes öffentliches Konzert ganz besonderer Art: die Vortragsfolge bestand ausschließlich aus Werken von Institutsmitgliedern; sie lautete:

1. Sonate für Violine allein (Manuskript. Uraufführung) . . . . Arnold Schering
   Präludium (Maestoso) — Fuge — Adagio — Vivace
   Violine: Professor Richard Sahla
2. Drei Mädchenlieder op. 9 . . . . Hermann Kretzschmar
   a. Am Drei-Königstage
   b. Auf Wiedersehen
   c. Die Verlassene
   Sopran: Frau Maria Constanze Rau-Weber.
   Klavier: Professor Dr. Carl August Rau
3. Variationen über ein Thema von Beethoven (Bagatelle op. 119, Nr. 11)
   Streichquartett op. 53 . . . . Hugo Riemann
   Erste Violine: Professor Richard Sahla. Zweite Violine: Hofmusikdirektor a. D. Albin Beyer. Viola: Konzertmeister Paul Kießling. Violoncello: Bernhard Groß

4. Sonate für Pianoforte und Violine op. 10 . . . . Adolf Sandberger
Sehr leidenschaftlich — Adagio — Energisch und nicht zu langsam
Klavier: Karl Bünte aus Charlottenburg. Violine:
Professor Richard Sahla

5. Drei Lieder (Manuskript. Uraufführung) . . . . Ludwig Schiedermair
a. In Dir
b. Nun sind vor meines Glückes Stimme
c. Lösche alle deine Tag' und Nächte aus
Mezzosopran: Frau Maria Constanze Rau-Weber.
Klavier: Professor Dr. Carl August Rau

6. Zwischenspiel für Blasinstrumente (Manuskript. Uraufführung) . Theodor Kroyer
Mitglieder des Philharmonischen Orchesters Bremen

Nach dem Konzert ließ sich der hohe Stifter und Schirmherr des Instituts alle Mitglieder bei zwangloser Zusammenkunft im Gartensaale des Schlosses vorstellen.

Am 21. Juni vormittags wurde ein Kranz auf das Grab Friedrich Bach's niedergelegt und gleichzeitig der im Auftrage des Instituts vom Architekten Richard Stürzkopf-Bückeburg erneuerte Grabstein enthüllt. Bei der schlichten Feier sprach Dr. Georg Schünemann-Berlin die folgenden Worte:

„Wir stehen am Grabe Friedrich Bach's. Unsere Erinnerung führt zurück in ferne und glücklichere Tage, in die Zeit, da Bach als junger Musiker, kaum achtzehn Jahre alt, an den Hof des Grafen Wilhelm nach Bückeburg kam. Er hatte die seltenste Ausbildung genossen, die einem Musiker zuteil werden kann: sein Vater, Sebastian Bach, unterrichtete ihn allein und legte den Grund zu jener altbachischen Solidität und Festigkeit im musikalischen Handwerk, die er noch im späten Lebensalter gegen jugendliche Stürmer und Dränger verteidigen sollte.

An der Spitze der Bückeburger Kapelle standen zwei Italiener, die Graf Wilhelm zur Neuorganisation der Hofmusik berufen hatte. Beide überließen ihren Platz bald dem jungen Bach, der sich und seine Kunst schnell durchgesetzt hatte. Jetzt konnte er an der Spitze der Kapelle seine eigenen Werke zur Aufführung bringen und der gesamten Hofmusik den Charakter der eigenen Persönlichkeit aufprägen.

Seine glücklichsten Jahre setzten mit der Ankunft Herder's ein. Herder kam als Nachfolger von Thomas Abbt an den Hof des Grafen Wilhelm. An die Stelle des Schriftstellers, der „Vom Tode für das Vaterland" und „Vom Verdienst" geschrieben hatte, trat ein Dichter, der mit einem alle Fähigkeiten der menschlichen Seele umspannenden Empfinden den Geist einer neuen Zeit wachrief, der als leidenschaftlicher Musikliebhaber und seltener Musikkenner mit Bach und seiner Kapelle in engste Verbindung trat. Hier in Bückeburg stand Herder zum ersten Male vor der Verwirklichung seiner Jugendträume. Er konnte experimentieren, seine musikalischen Anschauungen vertiefen und aus Bach's Aufführungen lernen, wie sich die Praxis zu seinen musikliterarischen Reformideen stellt.

Unter gegenseitigem, fruchtbarem Gedankenaustausch entfaltete sich Bach's Kunst in innigstem Zusammenwachsen mit den großen Gedanken der Zeit. Er hatte das Glück, mit Herder zusammen schaffen zu können und die Ideen einer neuen Kunst weiterzuführen, in der Musik und Wort unlöslich miteinander und füreinander wirken sollten. Hier im Schloß erklangen zum ersten Male die Herder'schen Oratorien und Kantaten mit Bach'scher Musik, erklang ein Herder'sches Musikdrama, das mit Bach's Musik ein neues Zeitalter der Oper heraufführen wollte. Es waren die ersten Zeichen der großen Geistesrevolution, die später Kunst und Literatur umgestaltete.

Bach war der treueste Freund seiner Freunde. Er ging allen Anregungen Herder's nach, musizierte für ihn und schuf mit ihm Kantaten, Oratorien und dramatische Szenen, ja er scheint sogar auf Herder's erste Entwürfe zur Volksliedersammlung mit eingewirkt zu haben. Er war unermüdlich im Beraten und Helfen, im Konzertieren und Komponieren. Und als Herder ging und Graf Wilhelm starb, als es immer einsamer um Bach wurde, auch dann noch

arbeitete er rastlos weiter, ohne sich dem neuen Ziel der Zeit zu verschließen. Er schrieb Kantaten, Kammermusik, Lieder und Chöre und wußte sich von allen anerkannt und geliebt. So fest wurzelte er im Herzen des Landes, daß er nicht ein einziges Mal daran dachte, seine Stellung mit einer erträglicheren zu vertauschen. Alle, die ihn kannten, rühmen seine Bescheidenheit, seinen ehrenfesten Charakter und seine leidenschaftliche Liebe zur Musik.

Heute sind 187 Jahre seit seinem Geburtstag vergangen. Lange war er vergessen und verkannt. Erst die mächtig aufstrebende Renaissance der Kunst Seb. Bach's lenkte das Interesse wieder auf ihn und wies dem Urteil über sein Schaffen neue Bahnen.

Dem Bückeburger Hof führte er ein goldenes Zeitalter musikalischer Kultur zu. Seine Kapelle zählte zu den besten an deutschen Höfen und seine Kompositionen taten den Ersten der Zeit Genüge. Den Schaffenden war er ein unermüdlicher Helfer, der mit allen Kräften für ihre Arbeiten eintrat. Uns allen aber hat er als erster Herder's Gedanken einer neuen kirchlichen Kunst durch weitwirkende Kunsttaten nahe gebracht. Selbst mit den Reformversuchen Gerstenberg's ist sein Name verbunden, mit Arbeiten, die eine Brücke schlagen wollten von Emanuel Bach's Klavierphantasie zur Gluck'schen Reformoper. — Herder schreibt einmal von dem traurigen oder glücklichen Schicksal Deutschlands, die Mutter und Dienerin fremder Nationen, ihre Regentin, Gesetzgeberin, Schicksalsentscheiderin und fast immer zugleich ihre blutende Sklavin zu werden. Mit Tränen der Reue und des bittersten Beklagens, aber auch mit Tränen der Freude blickt er zurück auf die deutsche Geschichte. Auch wir stehen heute in schwerer, unheilvoller Zeit. Aber mit Herder denken wir freudig zurück an die Höhenentwicklung unserer Kunst. Sie ist an dieser Stelle unlöslich verknüpft mit dem Wirken Friedrich Bach's, des eigentlichen Schöpfers der musikalischen Kultur Bückeburgs. Wir verehren in ihm den tüchtigen Musiker, den treuen Mitarbeiter Herder's und den würdigen Träger des großen Bach'schen Namens. Und wir lieben ihn — um seiner Musik willen."

Unmittelbar nach dieser stillen Erinnerungsstunde begab man sich abermals ins Schloß, wo nunmehr die eigentliche Vollversammlung begann. Fürst Adolf begrüßte die Mitglieder, dankte ihnen für ihr Erscheinen und wünschte, daß die Verhandlungen günstig verlaufen und seinem Institute zum Segen gereichen möchten. Darauf richtete der Versammlungsleiter, Hofmarschall Graf von Reischach Worte des ehrerbietigsten, herzlichsten Dankes an den Fürsten für die gewährte Gastfreundschaft in den Räumen des Schlosses und für die persönliche Teilnahme an der Sitzung. Graf Reischach gab bekannt, daß die Herren Kretzschmar, Kroyer, Riemann, Schmitz aus gesundheitlichen, die Herren Balling, Sandberger, Schulz, Stieger, Stumpf, Weinmann aus zumeist verkehrstechnischen Gründen nicht nach Bückeburg kommen konnten; ferner, daß zu außerordentlichen Mitgliedern satzungsgemäß ernannt und vom Fürsten bestätigt wurden die Herren Adler (Wien), Hammerich (Kopenhagen), Krohn (Helsingfors), Nef (Basel), Wagner (Freiburg, Schweiz), Pedrell (Barcelona). An diese Mitteilungen schloß sich der Jahresbericht des Stifungsvorstandes, erstattet vom Direktor Rau. Daraus sei hervorgehoben, daß das Institut dank dem persönlichen und sehr tatkräftigen Eintreten des Fürsten als nach menschlichem Ermessen dauernd gesichert angesehen werden kann; allerdings sind infolge der Zeitverhältnisse verschiedene Beschränkungen des ursprünglich weitausgreifenden Grundplans notwendig geworden, was wiederum Änderung der Stiftungsurkunde und der Satzungen nach sich zog. Über die einzelnen Abteilungen berichtete Direktor Rau unter anderem das Folgende:

„Für das Archiv wurde durch Kirchenmusikdirektor Karl Paulke (Meiningen) eine genaue archivalische und bibliothekarische Aufnahme des Meininger Landes ge-

macht . . . Die Archive der Stadt Hannover bearbeitete Dr. Theodor Werner (München); Professor Arno Werner (Bitterfeld) verzettelte für uns die Ergebnisse seiner für die deutschen Denkmäler unternommenen Thüringer Reisen. Für die Bücherei wurde in Zimmer D unter Verwertung der sehr dankenswerten Ratschläge der Herren Schulz und Schwartz ein Magazin nach dem System Lipman geschaffen. Die Bibliothek erhielt Zuwachs durch teilweise recht wertvolle Geschenke und Leihgaben der Hofbibliothek, sowie Neuerwerbungen.

Unsere Opernsammlung wurde fortgeführt, desgleichen die Arbeiten der Zentralstelle für musikwissenschaftliche Universitätsschriften. Neuerdings wurde eine Kartei der musikwissenschaftlichen Vorlesungen angelegt. Für die Partiturensammlung erwartet die Bücherei Vorschläge des zuständigen Fachausschusses.

Beratungen über die Tätigkeit des Collegium musicum konnten aus verschiedenen Gründen erst in diesen Tagen mit dem Vorstande dieser Abteilung, Herrn Schering, stattfinden. Die Abteilung für experimentelle Musikwissenschaft muß vorläufig dringlicheren Aufgaben hintangesetzt werden. Die Abteilung für Landesangelegenheiten erwies sich nach dem Umschwung und der leider notwendig gewordenen Auflösung der Hofkapelle als doppelt nötig, um das Bückeburger Musikleben auf einer gewissen Höhe zu erhalten. Die vorgesehenen Programme konnten wegen Verkehrsschwierigkeiten größtenteils nicht innegehalten werden. Immerhin fanden 6 Abonnements-Konzerte und 2 Populäre Konzerte mit Werken der verschiedensten Zeiten und Meister statt. In ihnen wirkten mit: als Sänger die Damen Emilie Heuermann und Meta König aus Braunschweig, Frau Rau-Weber und Frau Kammersängerin Sahla aus Bückeburg, sowie die Herren Professor Albert Fischer aus Sondershausen, Curt Taucher aus Hannover und das Soloquartett des Berliner Lehrergesangvereines, als Geiger Herr Professor Sahla, als Cellist Professor Wille aus Dresden, als Gambist Kammermusiker Döbereiner aus München, ferner das Rheinische Trio aus Düsseldorf, als Pianisten Fräulein Emmi Knoche aus Braunschweig, die Herren Karl Bünte aus Charlottenburg, Professor Max v. Pauer aus Stuttgart, Rudolf Racky aus Frankfurt, als Cembalistin Frau Gabriele von Lottner aus München, als Organist Herr Gottfried Deetjen aus Verden. Die Konzerte sollen nächsten Winter fortgesetzt werden. Der künstlerische Rat der Abteilung wurde von Behörden und Privaten wiederholt in Anspruch genommen. Auch die Leihstelle wurde schon verschiedentlich benutzt, obwohl sie noch nicht offiziell eröffnet ist. Der geplanten Fürstlichen Musikschule dürfte sie, ebenso wie der kürzlich fertiggestellte Lesesaal, gute Dienste leisten. Der Leiter der photographischen Werkstätte, Dr. Heinrich Jantsch, ist auf sein Ansuchen zurückgetreten. Fräulein Caroline Mathäi hat bei ihm in Radolfzell eine dreimonatliche Lehrzeit absolviert und macht nun im Nebenamt sämtliche Aufnahmen des Institutes. Herrn Dr. Jantsch ist das Institut wegen seiner steten Hilfsbereitschaft und Mitwirkung, insbesondere bei der Fürst-Adolf-Ausgabe, zu großem Danke verpflichtet."

Weitere Kreise dürfte die Mitteilung interessieren, daß die in Aussicht genommenen drei ersten Bände der Fürst-Adolf-Ausgabe baldmöglichst erscheinen sollen.

Zur Diskussion meldete sich niemand. Das Wort erhielt nun der ständige Sekretär des Senates, Professor Dr. Seiffert zu folgender Ansprache:

„Zum ersten Male seit Gründung des Fürstlichen Institutes sind wir heute in Bückeburg versammelt, um unter dem Vorsitz unseres hohen Protektors den künftigen Arbeitsplan zu beraten. An diesem für die Geschichte des Institutes denkwürdigen Tage hat die Gesamtheit seiner ordentlichen Mitglieder als berufener Vertreter der deutschen Musikwissenschaft vor allem Anderen den dringenden Wunsch, dem Manne ihre Huldigung darzubringen, dessen Hochherzigkeit das Institut sein Dasein verdankt.

Die Berechtigung dazu gibt uns ein Rückblick auf die Geschichte unserer Wissenschaft im verflossenen Halbjahrhundert.

Fernerstehende mögen bei flüchtigem Zusehen von einem großen Erfolge sprechen, indem sie auf Anfang und Ende dieser Spanne Zeit hinweisen; dort ein Otto Jahn und Friedr. Chrysander, die Musikschriftstellerei ihrer Jahre weit überragend, aber einsam beide, ohne Anhang und Gefolgschaft — heute dagegen fast keine deutsche Universität ohne ordentliche Vertretung des Faches und in ihren Hörsälen ein ständig wachsender Zustrom junger Arbeitskraft. Wer so urteilt, übersieht dabei, wieviel der Musikwissenschaft zur gleichberechtigten Betätigung neben den älteren anerkannten Fächern noch fehlt; er ahnt auch nicht, wie schwer und mühsam dieser immerhin bescheidene Erfolg hat errungen werden müssen.

Man darf ihn wohl einem Anstieg auf sandiger Hochdüne vergleichen, ein Schritt vorwärts und zwei zurück.

Gerade stand Chrysander vor der Erfüllung seiner kühnsten Träume: das nahe Hannover sollte unter den Augen des kunstsinnigen Königs Georg für Händel's oratorisches Lebenswerk die Pflegestätte erstehen lassen, die später Bayreuth für Wagner's Dramen wurde. Alles war gründlich erwogen und vorbereitet, da marschierte das preußische Heer 1866 ins Land und machte dem Königtum ein Ende. Ins Nichts zurückgeworfen, begann Chrysander von vorn, um trotzdem seinen Lebensplan durchzusetzen. Er wurde Gärtner, um mit dem Ertrage von Blumen und Edelobst die Familie zu ernähren, Notenstecher, um lange, widrige Jahre hindurch mit geringsten Mitteln durchzuhalten. Wie seine „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft" und „Denkmäler der Tonkunst" vor der Teilnahmlosigkeit der Mitwelt verdorrten, sei nebenbei bemerkt.

Philipp Spitta's allzufrüher Tod bewahrte ihn vor der Enttäuschung, „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" und „Denkmäler Deutscher Tonkunst" selbst einsargen zu müssen. Jene wäre mit 50 Abonnenten nicht mehr zu halten gewesen, und für diese fand er keinen Kultusminister, der den Kampf mit seinem Finanzkollegen durchfechten mochte und konnte.

Fünf dürre Jahre nach seinem Tode gelang die Vereinigung der Fachkreise aller Länder zur „Internationalen Musikgesellschaft". Nach Überwindung der Kinderkrankheiten in der Organisation schimmerte endlich die Hoffnung auf Bestand und Wetterfestigkeit; galt doch die Musik gerade als die vornehmste Kultursprache, die über alle politischen Differenzen hinweg die Geister zu gegenseitigem Verständnis zu führen berufen war. Mit jähem Blitzstrahl zerschmetterte der Ausbruch des unseligen Weltkrieges diesen 15 Jahre hindurch gehegten träumerischen Wahn; von allen Seiten gellte der Schimpfruf „Hunnen" in unser Ohr, aus Paris und London, von deren Kongressen wir kaum heimgekehrt waren. Der so unausbleibliche Zusammenbruch der „Internationalen" traf uns am tiefsten und härtesten von allen Fehlschlägen: er ging nicht bloß den Einzelnen, er ging alle an. Kein Wunder, daß, verstärkt durch die Verschlimmerung der sozialen Mißstände, das Bleigewicht der dumpfen Frage: „Wie sollen wir uns zur alten Arbeitsfreudigkeit zurückfinden, wie unsere Gemeinschaft neu herstellen?" manchen sonst frohgemuten Kopf und Geist lähmend niederdrückte.

Die Psyche der damaligen Zeit läßt es wohl begreiflich erscheinen, daß die erste Kunde von neuen Bückeburger Plänen nicht allenthalben sofort das freudige Echo erweckte, das ihr unter anderen Verhältnissen geantwortet hätte. Der Kontrast zu dem eben Erlebten erschien ja zu ungeheuer, der Ausblick in die Zukunft zu märchenhaft schön, um in seiner Wirklichkeit ganz erfaßt zu werden.

Und doch, wer von den Optimisten konnte damals voraussehen, daß der bange Zweifel nicht ganz unberechtigt war, daß der Unglücksrabe schon wieder dicht über der Musikwissenschaft kreiste? Freudigen Hoffnungen hatte das erste Heft des Archivs eben Ausdruck gegeben, da zertrümmerte der Sturm der Novemberrevolution den stolzen Bau des deutschen Reiches. Konnte da von dem jungen, notdürftig eben angewurzelten Institut etwas Lebensfähiges übrig bleiben? War nicht auch sein Geschick besiegelt?

Ja, besiegelt worden ist das Geschick in jenen Tagen, aber in einem anderen Sinne, als die meisten von uns glaubten. In den allerschwersten Stunden vor dem Rücktritt von seiner hohen Stellung vollzog S. D. der Fürst das bedeutsame Dokument, das den Fort-

bestand des Institutes zu sichern bestimmt war. Bedurfte es je eines Beweises, daß nicht flüchtige Laune das Institut schuf, sondern wahre, echte und tiefe Überzeugung von dem Werte der Sache, dieses hochherzige Bekenntnis zum Institut erbrachte ihn aller Welt in vollgültigster und erhebendster Weise.

Der Geist dieser Weihestunde des neuerstandenen Institutes, meine Herren Kollegen, er möge uns nun in allem unserem Tun und Raten an dieser Stelle geleiten. Er führe uns aus der langen Zeit der Prüfungen und Enttäuschungen hinaus ans Licht freien, zuversichtlichen Schaffens. Vereinigen wir unsere Kräfte, um unserem Fache die Grundlagen zu schaffen, deren es zu gesundem Wachstum dringend bedarf. Lassen wir vor der Schwelle dieses Instituts alle kleinen persönlichen Interessen verstummen, so berechtigt sie daheim sein mögen. Hier ist nicht die Rede von einer Berliner, einer Münchener, einer Leipziger Schulrichtung, hier hat die Deutsche Musikwissenschaft als untrennbares Ganzes ihr Heim. Seien wir in Einmütigkeit getreue Verwalter des uns anvertrauten hohen Kulturgutes, dessen Köstlichkeit der furchtbare Ernst unserer Tage wieder unserem Bewußtsein einhämmert; es gehört zu dem wenigen Besitztum, das uns niemand rauben kann.

Gehen wir in diesem Geiste jetzt und künftig an die Ausübung unserer Rechte und Erfüllung unserer Pflichten heran, so errichten wir, jeder mit bestem Vermögen Jahr um Jahr Stein an Stein fügend, einen Bau, vor dem einmal alle Geringschätzung von selbst wird verstummen müssen, und schaffen kommenden Generationen eine zentrale Arbeitsstätte, die ihnen mühelos an die Hand gibt, was wir und unsere Vorgänger nur mit unendlicher Zeit- und Kraftvergeudung erlangen konnten. Solche Tat ist die einzig würdige Form des Dankes, den die deutsche Musikwissenschaft ihrem Fürstlichen Förderer für alle Zeiten schuldet. Daß der Wille zu ihr uns alle erfüllt, dies feierliche Gelöbnis Euerer Durchlaucht darzubieten, erschien uns als das erste, vornehmste Gebot dieser Feststunde."

Dem anschließenden, von Professor Seiffert vorgetragenen Jahresberichte des Senates war zu entnehmen, daß für drei im Manuskript vorliegende, auf umfassende und gründlichen Archivuntersuchungen beruhende Arbeiten die Druckgenehmigung erbeten wird, nachdem der musik- und kulturgeschichtliche Wert dieser Arbeiten durch die Herren Kretzschmar, Sandberger, Schering, Schneider, Wolf gutachtlich anerkannt und der Senat diesem Urteil zustimmend beigetreten ist. Zwei schon früher grundsätzlich genehmigte Arbeiten: 1. Rau, „Bibliographie der musikwissenschaftlichen Universitätsschriften mit Einbeziehung der Schulprogramme," 2. Schünemann, „Ausgewählte Werke Friedrich Bach's" wurden vom Senat gebilligt, so daß ihrer Vollendung und Herausgabe nichts im Wege steht. Zuletzt verlas Herr Seiffert die von den einzelnen Fachausschüssen gefaßten protokollierten Beschlüsse, in welchen grundsätzlich Stellung genommen ist zu den bisher so zahlreich eingegangenen Vorschlägen zu Institutsveröffentlichungen. Aus diesen Beschlüssen hat das Folgende Allgemeinbedeutung:

„Der Fachausschuß für Universitätsschriften begrüßt die Schaffung von Leitfäden für den musikgeschichtlichen Unterricht an Universitäten und Hochschulen als ersten Schritt zur Erlangung eines gemeinsamen Fundaments mit Freuden und hofft, daß es möglich sein wird, unsere besten Spezialisten für die Mitwirkung an dem Werke zu gewinnen . . .

Der Fachausschuß für Partiturensammlung hält es für eine besondere Erleichterung des Studiums und daher für dringend wünschenswert, 1. daß die Bibliotheksverwaltungen ihr Augenmerk auf jene Handschriften richten, in denen Werke des 13. bis 17. Jahrhunderts, die ursprünglich nur in Stimmen vorliegen, in Partiturform gebracht worden sind, und sie besonders katalogisieren, 2. daß Bückeburg die

Aufgabe übernimmt, diesen Spartenkatalog zu einem Gesamtkatalog zu vereinigen, der hier der Forscherwelt zugänglich gemacht wird.

Der Fachausschuß für bibliographische Angelegenheiten . . . spricht den Wunsch aus, daß in die geplante Spartensammlung auch die Lauten-, Orgel- und andern Tabulaturen mit einbezogen werden, und daß versucht werde, die Vorarbeiten der einstigen Lautenkommission der IMG für diesen Zweck mit zu verwenden."

Auch zum Senatsbericht wünschte niemand das Wort. Der nächste Punkt der Tagesordnung brachte „Anträge und Beschlußfassung zur Organisation des Instituts." Angenommen wird ein Antrag Schiedermair-Altmann, daß eine Wiederwahl der Senatoren nicht eintreten soll; ferner ein Antrag Seiffert, von der Wahl der Senatoren in einen Fachausschuß während der Dauer ihrer Amtszeit abzusehen. In lebhafter Aussprache wird auf Antrag des ständigen Sekretärs Stellung genommen zu einem Entwurfe der Ausführungsbestimmungen für die Verleihung des Fürst-Adolf-Preises. Man einigt sich auf folgenden Wortlaut:

„Der Fürst-Adolf-Preis gelangt in Zeiträumen von drei Jahren erstmalig am 21. Juni 1920 zur Verteilung für die (drei) besten musikwissenschaftlichen Leistungen während der vorangegangenen drei Jahre. Er wird, laut § 10 des „Berichts Nr. 2 an die ordentlichen Mitglieder" vom 26. Juli 1918, in drei Abschnitten (M. 1500, 1000 und 500) vergeben.

Jedes ordentliche Mitglied des Fürstlichen Instituts ist berechtigt, bis zum 23. Februar des Verteilungsjahres dem Senate Autornamen und Titel derjenigen Arbeiten mitzuteilen, die nach seinem Erachten mit dem Preise auszuzeichnen sind. Auf Grund dieser Vorschläge hat sich der Senat über die Zuerkennung schlüssig zu machen.

Folgende Grundsätze sollen dabei maßgebend sein:

1. Die Preisträger müssen die deutsche Reichsangehörigkeit besitzen.

2. Die Preisarbeiten müssen der Musikwissenschaft, ihre Hilfsdisziplinen und Grenzgebiete eingerechnet, zugute kommen, selbständig und in deutscher Sprache verfaßt sein. Bei mehreren gleichwertigen Leistungen soll der Grad der Förderung, die der deutschen Musikgeschichte durch sie zuteil wird, den Ausschlag geben . . ."

In der nun vorgenommenen Senatswahl wurden die Herren Abert und Schering zu Senatoren für das laufende Jahr gewählt.

Als neue Mitglieder werden vorgeschlagen die Herren Geheimer Studienrat Professor Dr. Johannes Bolte-Berlin (für die Liedforschung), Kirchenrat D. Max Herold-Neustadt a. d. Aisch (für protestantische Kirchenmusik), Geheimer Konsistorialrat Professor D. Julius Smend-Münster i. W. (für protestantische Kirchenmusik), Privatdozent Dr. Georg Schünemann-Berlin (als Biograph des Bückeburger Bach), Dr. Werner Wolffheim-Berlin (als Vertreter musikwissenschaftlicher Privatbibliotheken). Ihre Ernennung und Bestätigung ist inzwischen erfolgt.

Einige Anträge zur Tätigkeit des Instituts erwiesen sich als bereits erledigt durch die Beratungen der Fachausschüsse. Angenommen wurde noch ein (erweiterter) Antrag Wolf, Bückeburg zu einer Zentrale auszugestalten, welcher die Universitätslehrer von den Themen Kenntnis geben, die sie zur Bearbeitung als Dissertationen gestellt haben. Auch die Bearbeiter sind zu nennen. Doch sollen sich diese Angaben, wie in der Diskussion gewünscht, nur auf ernsthaft in Angriff genommene Dissertationen erstrecken und vor allem den Zweck haben, etwaige Doppelbearbeitungen eines Themas zu vermeiden.

Zuletzt war über Zahl und Besetzung der notwendigsten Fachausschüsse zu beraten. Das Ergebnis ist folgendes: Fachausschuß für

Ästhetik: Schmitz, Stumpf.

Antike Musik: Ludwig.

Mittelalterliche Musik: Kroyer, Ludwig, Wolf.

Musik des 16. Jahrhunderts: Kroyer, Schmitz, Schwartz.

Musik des 17. und 18. Jahrhunderts: Schiedermair, Schneider, Schünemann.

Neuere Musik seit 1800: Altmann, Balling, Sahla, Schiedermair.

Katholische Kirchenmusik: Kroyer, Müller, Weinmann.

Protestantische Kirchenmusik: Herold, Schneider, Smend, Wolf.

Oper: Kretzschmar, Sandberger, Schiedermair, Stieger.

Lied: Altmann, Bolte, Friedlaender, Kretzschmar.

Vergleichende Musikwissenschaft: Schünemann, Stumpf.

Bibliographische Angelegenheiten: Altmann, Schneider, Schulz, Schwartz, Wolffheim.

Universitätsschriften: Sandberger, Wolf.

Damit war die Tagesordnung erledigt und Graf Reischach schloß die Versammlung kurz nach 12 Uhr.

Eine Stunde später folgten die Mitglieder einer Einladung zur Mittagstafel im Schloß, bei welcher der Fürst und Professor Dr. Müller Ansprachen hielten. 1/25 Uhr ging es mit der Bahn nach dem landschaftlich reizvollen Bad Eilsen, wo im Fürstenhof der Tee genommen wurde. Dann wanderte man unter Führung des stellvertretenden Herrn Kurators, Schloßhauptmann von Engelbrechten, durch den Wald, besichtigte das an künstlerischen Werten reiche Schloß Arensburg und gelangte nach dem idyllischen Erholungsorte Steinbergen. Beim Abendessen dankte Professor Dr. Schneider dem Institutsvorstande für die den Mitgliedern bereitete überaus liebenswürdige Aufnahme. Herr von Engelbrechten erwiderte. Gegen 11 Uhr erfolgte die Rückfahrt nach Bückeburg im Wagen.

Hatte auch die erste Vollversammlung der Mitglieder des Fürstlichen Instituts im wesentlichen nur erst Vorarbeit zu leisten, so konnte doch wohl jeder der Erschienenen die begründete Hoffnung mit nach Hause nehmen, daß hier in Bückeburg der Musikwissenschaft eine „Heimstätte" im besten Sinne des Wortes erstehen wird. Ein starkes, ausgedehntes Fundament ist gelegt, und selbst wenn die schlimme Zeit nur den kleineren Teil der bereits begonnenen Arbeiten durchzuführen erlaubte, würde die Forschung schon ganz beträchtlichen Nutzen davon haben. Das dankt die deutsche Musikwissenschaft dem Fürsten Adolf und dem Vorstand seiner von hochgesinntem Wollen zeugenden Stiftung! Möge über ihr ein freundlicher Stern leuchten!

Die Tonkunst der alten Ägypter

Von

Curt Sachs, Berlin

Die Musik Ägyptens übertrifft an Alter jede geschichtliche Überlieferung, jede spärlichste Quelle um ganze Kulturepochen. Wenn schon prähistorische Schiefertafeln die Grifflochflöte bringen: wie lange vorher muß es in jenen Zeiten der weitspannenden Wandlungsperioden die notwendigen Vorstufen gegeben haben, die verbundene und die unverbundene Panpfeife und gar die einzelne, grifflochlose Längspfeife! Wenn dann schon in der 4. Dynastie, die wir heute an den Anfang des dritten Jahrtausends oder gar in die zweite Hälfte des vierten rücken, eine reich ausgebaute, reife Harfe das unentbehrliche Hauptstück aller Vorführungen ist: welche Zeiten müssen dahingeflossen sein, wieviel Geschlechter mögen gelebt und gespielt haben, seitdem der einfache Musikbogen eine Resonanzfrucht annahm, sie sich organisch verband, sie in Holz nachbildete, — wie lange mag es gebraucht haben, seitdem der Musikbogen seine Saite vervielfachte und zu ihrer Befestigung einen Zweigansatz und schließlich geleimte Haltepflöcke benutzte!

So kann die ägyptische Musik schon im Alten Reich nicht mehr urwüchsig gewesen sein. Aber wie haben wir sie uns vorzustellen?

Wenn wir die Darstellungen der bildenden Kunst zu Rate ziehen, so wird auffallen, daß in allen Musiken des Alten Reiches eine feste, stets wiederkehrende Ordnung herrscht. Der Sänger, der Harfner und der Flötenbläser, in ein- oder mehrfacher Besetzung, das sind die gesetzmäßigen Partner, und nur ganz selten tritt ein Klarinettist dazu. Vergegenwärtigt man sich, daß der orientalische Gesang im allgemeinen leise, oft aus gequetschtem Kehlkopf quillt, daß ferner die spröden Palmbastsaiten und der kleine Schallkörper den Harfen nur einen schwachen Ton gewährt haben können, daß endlich die große Längsflöte unter allen Blasinstrumenten die geringste Kraft und Leidenschaft besitzt, so ergibt sich für die alte Zeit der Eindruck einer überwiegend milden und ruhigen Musik. Auch die Tanzbewegungen, die so oft als Mithandlung des Musizierens dargestellt werden, sind im Alten und Mittleren Reich ganz offenbar still und gemessen. Nirgends verraten Tänzer, Sänger und Spieler jene Anspannung, die sich bei schwungvoller und aufregender Musik den Ausführenden aufprägt. Das entspricht auch dem Stil der gleichzeitigen bildenden Kunst.

Wenn der Vorhang, der mit dem Ende der 12. Dynastie (18. Jahrhundert) über das ägyptische Leben fällt, gegen den Anfang des Neuen Reiches (16. Jahrhundert) wieder hochgeht, hat sich das Bild geändert. Das alte nationale Instrumentarium und die volkseigene Musik sind von einer gewaltigen Woge asiatischer Kultur fort-

geschwemmt. Ruhe, Milde und Einfachheit der alten Tonkunst sind dahin. Die Orchesterzusammenstellungen wechseln. Die Harfe ist vielgestaltig, groß, geräumig und saitenreich geworden, scharfklingende Oboenpaare ersetzen die stillen Längsflöten; Leiern, Winkelharfen, Lauten und vor allen Dingen Rahmentrommeln sind hinzugetreten: voll, schrill und lärmend rauscht die neue Musik. Das Zeitmaß ist gesteigert; Spieler und Tänzer bewegen sich lebhaft und leidenschaftlich; die Rahmentrommel, die nie und nirgends langsame Weisen begleitet, fehlt selten. Von der Seele des Ägypters hat die aufpeitschende, sinnentrunkene Tonkunst der Asiaten Besitz ergriffen.

„Weh denen, die des Morgens früh auf sind, des Saufens sich zu befleißigen, und sitzen bis in die Nacht, daß sie der Wein erhitzt, und haben Leiern, Saitenspiel, Rahmentrommeln, Oboen und Wein in ihrem Wohlleben!" Jesaja 5, 11.

Die Spieler selbst sind — von einigen Harfnern abgesehen — weltliche, vielleicht allzuweltliche Berufsmusikanten namentlich weiblichen Geschlechts geworden. Ihr Ansehen scheint seit dem Alten Reich, in dem der „Oberste des Gesanges" ein „Verwandter des Königs" war, tief zu sinken.

Nur wer diese scharfe Zweiteilung im Ablaufe der ägyptischen Musikgeschichte erfaßt hat, vermag die Widersprüche zu lösen, die über Ägyptens Stellung zur Musik in den Berichten der griechischen Schriftsteller enthalten sind, Widersprüche, die so lange unlösbar bleiben mußten, als die Pharaonenkultur für die Späteren nur ein einheitlicher, nicht in sich zeitlich gegliederter und unterschiedener Begriff war.

Herodot[1]) gibt einmal an, die Ägypter gestatteten nur vaterländischen Weisen, *πατρίοισι*, Eingang, nicht aber fremden. Platon, der das Land wohl ebenfalls aus eigener Anschauung kannte, erzählt, daß dort die Jugend nicht jeden Gesang erlernen dürfe, sondern nur gute Musik, d. h. solche, die der Bändigung und Reinigung der Leidenschaften diene; und was gut sei, bestimmten die Priester[2]). Strabon[3]) weiß mitzuteilen, daß im Tempeldienst Instrumente nicht verwendet werden durften, ja, Diodorus Siculus[4]) berichtet geradezu, es sei bei den Ägyptern nicht Sitte, die Musik zu erlernen; sie seien von ihrer Nutzlosigkeit, ja Schädlichkeit überzeugt, weil sie das Mannesgemüt verweichliche.

Hiernach bietet die Stellung des Ägypters zur Musik ein peinliches Bild von Unduldsamkeit, Puritanertum, Priesterbevormundung und Amusie.

Wie stimmt das dazu, daß für den ägyptischen Geist die Tonkunst göttlichen Ursprungs ist, daß Osiris, Isis und Thot selbst sie geschaffen haben? Wie stimmt es dazu, daß Philon und Clemens Alexandrinus den Mose zum Musikschüler der Ägypter machen, daß Pythagoras, der Erzvater der Musiktheorie, nach Diogenes Laertios die musikalische Wissenschaft am Nil erlernt hat, und daß Herodot ausdrücklich von der Instrumentalmusik beim Artemisfeste zu Bubastis erzählt?

Ein Widerspruch besteht in Wahrheit nicht. Als der Staat der Pharaonen zum Weltreich wurde, als jener empfindliche, aber farbebringende Riß in die Nilkultur

[1]) II 79.
[2]) *περὶ νόμους* II 657, ed. Teubn. V 41.
[3]) Geograph. lib. 17.
[4]) Bibliotheca hist. lib. 1.

kam, als sich alte Sitte vielfach asiatischem Brauch anpaßte und die Priesterschaft zu einer konservativen, nationalägyptischen Partei wurde, da schlug auch der Musik die Schicksalsstunde. Wenn es heißt, die Jugend dürfe nur gewisse Lieder singen, so kann man den Schluß ziehen, daß damals der ägyptische Nachwuchs sich jener asiatischen Musik hingab, die mit Diodor's Worten inutilis et noxia war, und daß die theokratischen, d. h. konservativen Kreise mit allen Mitteln die musikalische Fremdländerei als eine Kulturgefahr von der Erziehung fernzuhalten suchten. Dazu kommt, daß die Instrumentalmusik größtenteils in die Hände von Sklavinnen, also in den Bereich des internationalen Mädchenhandels geraten war. Das altägyptische Instrumentenspiel bestand kaum noch, und so ist es nicht verwunderlich, wenn die Priester Tempel und Opferhandlungen der Mitwirkung der neuen Tonwerkzeuge zu entziehen wünschten. Übrigens ist der Gottesdienst von ihnen nicht völlig frei geblieben.

Gerade damals, zur Zeit, als die Griechen die Bekanntschaft Ägyptens machten, muß der Gegensatz zwischen der alten, volkseigenen und der neueren, fremdländischen Musik mit besonderer Schärfe zur Geltung gekommen sein. Unter den Königen von Saïs „bemächtigte sich des Volkes eine Sehnsucht, die guten alten Zeiten zurückzurufen; ja man versuchte bewußt, den erloschenen Glanz jener vergangenen Tage wieder aufzufrischen, in denen die während der Weltherrschaft von außen her eingeführten Veränderungen und Neuerungen noch nicht existiert hatten." In allen Zweigen des öffentlichen Lebens wurde gealtertümelt. „Auf dem Gebiete des Kultus bemühte man sich, das Pantheon von auswärtigen Eindringlingen zu reinigen, und auch aus dem Ritual wurde jegliche Neuerung entfernt. Alles, was in die ägyptische Religion von auswärts hineingetragen war, wurde verbannt... Eine unerbittliche Exklusivität... wurde jetzt allgemein mit Gewalt durchgeführt."[1])

Selbstverständlich kann ein Volk von der künstlerischen Höhe des ägyptischen nicht viele Jahrhunderte hindurch eine fremde Musik im Lande gehabt haben, ohne sie den eigenen Bedürfnissen, dem eigenen Wesen anzupassen. Es darf nicht angenommen werden, daß die „moderne" Tonkunst seit dem Neuen Reiche rein asiatisch gewesen sei. Ein Volk, das der aufregenden, Furcht und Grauen erweckenden, illusionistischen Kunst des Morgenlandes eine nüchtern-wirklichkeitstreue, ruhig-beharrende, formschöne, adlige, ja lyrische Kunst gegenüberzustellen hatte, kann sich nicht musikalisch auf die Dauer Einflüssen überlassen haben, die mit einem so gerichteten Kunstwillen auf das empfindlichste zusammenstoßen mußten. Was Heinrich Schaefer der ägyptischen Kunst im Wandel aller Zeiten nachrühmt, der Reichtum „an Ebenmaß, feiner Menschlichkeit, Ausdrucksfähigkeit und schlichter Größe und an einer gewissen Anmut"[2]), das muß auch der ägyptischen Musik über alle fremden Einflüsse hinweg eigen gewesen sein.

* * *

Mangels jeder literarischen Überlieferung knüpft der Wunsch, Näheres über die ägyptische Musik, über Tonsystem, Leiterbau usw. zu erfahren, naturgemäß an die Tonwerkzeuge an, die in großer Zahl von den bildenden Künstlern dargestellt sind oder die man in den Gräbern gefunden hat. Von vornherein scheiden hierfür sämtliche Idiophone

---

[1]) J. B. Breasted, Geschichte Ägyptens. Deutsch von H. Ranke, 2. Aufl., Berlin 1911, S. 418 f.
[2]) H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst. Leipzig 1919, S. 16.

und Trommeln sowie die Trompeten aus; es bleiben Leiern, Lauten, Harfen und Flöten, Klarinetten, Oboen. Den meisten Erfolg versprechen die Blasinstrumente, weil ihre Griffloch-Anordnung die Tonleiter gleichsam auflegt. Es ist daher kein Wunder, daß die Untersuchung dieser Gruppe bereits früher versucht worden ist.

Urheber ist F. J. Fétis, der, wie so oft, auch hier den richtigen Gedanken hatte, aber in der Durchführung versagte. In die Nachbildung einer einzigen Pfeife schnitt er ein Querflötenloch (!), ließ sie von einem Bläser spielen und konnte alsbald mit einer Gleichsetzung des altägyptischen und des modernarabischen Tonsystems aufwarten[1]). Angesichts dieser Leichtfertigkeit mag man es Verdi nicht verübeln, wenn er an den Grafen Arrivabene schrieb:

„Ich verabscheue diesen Marktschreier nicht etwa, weil er so schlecht von mir gesprochen hat, sondern weil er mich eines Tages Hals über Kopf nach dem Ägyptischen Museum in Florenz stürmen ließ (erinnerst Du Dich daran? wir gingen zusammen hin), um eine Flöte in Augenschein zu nehmen, auf welcher er, wie er in seiner Geschichte der Musik behauptet, das System der alten ägyptischen Musik gefunden haben will; ein System, das nur in der Tonart des Instrumentes von dem unsrigen abweichen soll!!!! Der Erzspitzbube! Diese berühmte Flöte ist nichts anderes als eine Pfeife mit vier Löchern, ganz derjenigen unserer Hirten ähnlich! So wird Geschichte gefälscht, und die Dummen werden nicht alle!"[2])

Auf einer wesentlich breiteren Grundlage sind diese Versuche von dem Ägyptologen Victor Loret in Lyon wiederaufgenommen worden. Seine Ergebnisse hat er unter dem Titel Les flûtes égyptiennes im „Journal asiatique" von 1889 niedergelegt und im ersten Bande der „Encyclopédie de la musique" von 1913, für die er den Abschnitt Egypte schrieb, wiederholt. Aber auch Loret's Methode muß scharf beanstandet werden. Er hat nämlich alle ihm erreichbaren Pfeifeninstrumente, in den Museen von Paris, Leiden, Turin usw., genau nach Länge, Durchmesser, Wandstärke, Lochabständen und Lochdurchmessern aufgenommen und dann zu Hause nach diesen Maßen aus Angelruten Nachbildungen angefertigt, um sie anzublasen; man kann sich denken, mit welcher Genauigkeit. Nun kam eine neue Schwierigkeit: sind die einfachen Rohrhalme, die den Schaft der ägyptischen Pfeifeninstrumente bildeten, einst als Flöten, als Oboen oder als Klarinetten angeblasen worden? Loret entscheidet die Frage, indem er ganz willkürlich nach Größe, Form und Stoff einen Flötenschnabel — Schnabelflöten im Altertum! — oder ein modernes Oboerohr — das gleiche für alle Pfeifen! — aufsteckte oder im Sinne der Längsflöte auf jedes Mundstück verzichtete, wobei die Instrumente nur Säuseltöne hergaben; Klarinettenschnäbel wurden nicht versucht. Die neugewonnenen Instrumente läßt er von modernen Spielern anblasen, und je nach der größten „Wahrscheinlichkeit" der erzielten Leiter weist er die Pfeifen den Flöten oder den Oboen zu.

Lorets Aufnahmen sind also Versuche mit untauglichen Mitteln an untauglichen Objekten. Aber selbst wenn wir vollständige Originale mit den zugehörigen Mundstücken nähmen — zwei Oboen mit ihrem ursprünglichen Rohr sind erhalten —, dann würde das Anblasen immer noch zu wissenschaftlich unzureichenden Ergebnissen führen. Jeder ganz in modern-abendländischen Musikgewohnheiten erzogene Bläser wird durch

[1]) Histoire générale de la musique I, Paris 1869, p. 223ff.

[2]) Neue Deutsche Rundschau 1902 XIII, 766f.

Lippe und Atem unwillkürlich und unbewußt alle Intervalle zu „korrigieren" suchen, und der aufzeichnende Hörer tut ein Übriges; wer einmal Tonmessungen angestellt hat, weiß, wie sehr wir unsere gewohnten Tonschritte in fremde Leitern hineinhören. Daher müssen auch die Skalen, die Southgate und Mahillon mitteilen[3]), mit Vorsicht aufgenommen werden.

Will man dennoch das stattliche Material, das uns in den ägyptischen Pfeifeninstrumenten erhalten ist, und das vorgelegt zu haben Loret's unbestreitbares Verdienst bleibt, nicht ganz ungenutzt liegen lassen, so sehe ich keine andre Möglichkeit, als unter Ausschluß des Gehörs Berechnungen vorzunehmen, die, weit entfernt allerdings, bindende Zahlen zu geben, doch gewisse Anhalte gewähren. Bei diesen Berechnungen legen wir die uns einzig mit Sicherheit bekannten örtlichen Abstände der Grifflöcher in ihrem (geometrischen) Verhältnis zugrunde; statt die Schwingungszahlen zu vergleichen, die wir hier nicht kennen, vergleichen wir die mit ihnen funktionell verknüpften Schallwellenhälften, d. h. die Rohrlängen vom Oberende bis zu jedem der Grifflöcher. Dieser Weg bedarf allerdings umfänglicher Korrektionen: der Längenkorrektion der ganzen Pfeife, die durch den Übergang der ebenen Wellen in sphärische am offenen Unterende bedingt wird, der Berücksichtigung des Konus der Röhre, ferner der Vertiefung durch die Kleinheit der Grifflöcher und durch die Wandstärke dieser Grifflöcher, endlich des Mundstückeinflusses, soweit es sich nicht um Längsflöten handelt. Die meisten dieser Korrektionen sind mangels einer Theorie der Grifflochpfeife zahlenmäßig nicht zu fassen. Dennoch ist gerade für die ägyptischen Instrumente der Weg nicht hoffnungslos. Die Längenkorrektion beträgt bei Röhren durchschnittlicher Weite etwa 0,6 des Radius, bei schlanken Röhren sehr viel weniger; der ganz besonders geringe Durchmesser der ägyptischen Oboen — 4-5 mm — gestattet, die Längenkorrektion überhaupt zu vernachlässigen. Die Kegelhaftigkeit des Arundo donax, der als Stoff dient, ist im ganzen ebenfalls so unbedeutend, daß wir die Röhren für unsere Zwecke als zylindrisch ansehen dürfen. Dieser Stoff ist zudem so dünn, daß die Wandstärke den Ton kaum zu vertiefen vermag. Dagegen müssen wir uns in den zwei übrigen Punkten bescheiden. Kein Griffloch kann die Schallwelle so wirksam abschneiden, wie es das Röhrenende tut; die seitliche Anlage (senkrecht zur Wellenachse), die unzureichende Weite und der verbleibende Röhrenüberstand vertiefen den Ton. Da es uns nun nicht auf die absolute Tonhöhe ankommt, dürfen wir darüber hinwegsehen, vorausgesetzt, daß alle Lochdurchmesser derselben Pfeife gleichgroß sind; nur muß das Verhältnis von ganzer Röhrenlänge und Röhrenlänge bis zum untersten Griffloch, also die tiefste Tondistanz, als das Verhältnis zweier unvergleichbarer Größen außer Berechnung bleiben. Auch der Mundstückeinfluß kann nicht angesetzt werden; das ist aber bei der Ungenauigkeit der Rechnung zur Not verschmerzbar.

Wir haben uns also darauf zu beschränken, daß wir bei den erhaltenen Pfeifen mit unter sich gleichgroßen Grifflöchern die von Loret vermerkten Abstände der einzelnen Löcher vom oberen Pfeifenende vergleichen und nach bekannter Methode in Cents,

[1]) T. L. Southgate, The Recent Discovery of Egyptian Flutes (Musical Times 1890); Southgate, Some Ancient Musical Instruments (Musical News 1903 XX 103); V.-C. Mahillon, Catalogue du Musée instrumental de Bruxelles. Gand 1900, III 292.

d. h. Hundertstel eines temperierten Halbtons umrechnen; in der folgenden Übersicht sind die laufenden Nummern Loret's beibehalten.

Nr. 2: 159 c. 131 c. 146 c. Nr. 4: 133 c. 151 c.
Nr. 5: 163 c. 125 c. Nr. 6: 147 c. 157 c.
Nr. 9: 144 c. 125 c. 159 c. Nr. 10: 154 c. 169 c.
Nr. 11: 130 c. 127 c. Nr. 12: 162 c. 149 c. 179 c.
Nr. 14: 175 c. 158 c. Nr. 15: 132 c. 138 c. 186 c. 174 c. 178 c. 208 c. 295 c.
Nr. 19: 202 c. 199 c. Nr. 21: 212 c. 233 c. 241 c.
Nr. 22: 155 c. 197 c. 246 c. Nr. 23: 195 c. 211 c. 269 c.
Nr. 24: 180 c. 216 c. Nr. 26: 176 c. 196 c.
Nr. 27: 164 c. 174 c. 185 c. Nr. 33: 331 c. 380 c. 431 c.
216 c. 281 c.

Dazu kommen

Berlin 20662: 158 c. 196 c. 202 c. Berlin 20663: 151 c. 165 c.

Die kritische Wertung dieser Reihen ergibt das Folgende. Fast durchweg halten sich die Tondistanzen zwischen 100 und 200 Cents, d. h. zwischen Halb- und Ganzton. In der Regel beobachten wir ein Anwachsen der Distanzen bei den höhergelegenen Grifflöchern: der Ägypter schnitt die Löcher im allgemeinen nicht, wie er es hätte tun müssen, in geometrischer, sondern in arithmetischer Reihe ein; er wahrte den gleichen Abstand und opferte damit die Stimmung[1]).

Die Kleinkalibrigkeit des ägyptischen Tonsystems wird durch einen andern Befund bestätigt. Es geht nämlich aus zwei bisher nicht beachteten Denkmälern hervor, daß die ägyptische Laute im Widerspruch mit der Mehrzahl ihrer Abbildungen durchaus nicht bundfrei gewesen ist: ihr Saitenträger hatte vielmehr eine größere Zahl von sogenannten losen, zwei- oder dreimal herumgeschlungenen Schnur-Griffmarken, auf die beim Spielen die Saiten niedergedrückt wurden, um sie zwecks Tonerhöhung in dem akustisch notwendigen Maße zu verkürzen. Aus der geometrischen Progression dieser Bünde ergibt sich ohne weitere Korrektion die Folge der erzielten musikalischen Stufen. Das ältere Denkmal ist eine Musikantengruppe aus dem Grabe des Nakht in Theben, das jüngst so gut veröffentlicht worden ist[2]), daß man wenigstens der Treue dieser Umzeichnung sicher sein kann. Die Laute hat hier neun sichtbare Bünde; doch ist wohl zwischen dem dritten und vierten ein weiterer (zehnter) durch die greifende Hand verdeckt. Die geometrische Reihe dieser Bünde ergibt in Centumrechnung die Tonstufenfolge:

124 c. 94 c. (Lücke) 206 c. 137 c. 201 c. 227 c. 262 c. 351 c.

Ganz gewiß darf man das nicht wörtlich nehmen; der ägyptische Künstler wird sein Vorbild nicht mit dem Zirkel nachgemessen haben, um dem Musikforscher des zwanzigsten Jahrhunderts bündiges Untersuchungsmaterial zu liefern. Aber ebenso gewiß kann er auch nicht zehn statt fünf Bünde gezeichnet haben, und der Platz, den

[1]) Die Gleichständigkeit der ägyptischen Pfeifenlöcher ist bereits Ch. K. Wead aufgefallen (Contributions to the History of Musical Scales, Washington 1902, p. 427).

[2]) N. de Garis Davies, The Tomb of Nakht at Thebes, New York 1917, Titelbild.

sie einnehmen, muß auch ungefähr stimmen; man sieht es dem Bilde ohne weiteres an, daß es wirklichkeitstreu ist. So geht bei aller Zurückhaltung aus dem Bilde hervor: die Laute gibt die gleiche Auskunft wie die Pfeifen; ihre Leiter ist kleinstufig, setzt aber fortschreitend größere Distanzen an, weil die Bünde in ungefähr gleicher gegenseitiger Entfernung weitergeführt werden, also in arithmetischer statt in geometrischer Progression.

Das zweite Bild einer bündigen Laute gibt der sogenannte Satyrische Papyrus des Turiner Museums aus der 18. oder 19. Dynastie (etwa 1600 bis 1200 v. Chr.). Bei einem Tierkonzert — das in der hittitischen Kunst eine Parallele hat — spielt das Krokodil auf der Laute, deren Hals — wie der der mit ihr vervetterten indischen Saiteninstrumente — ganz deutlich 16 Bünde trägt[1]). Die Zeichnung ist hier sehr grob und flüchtig; von genauen Messungen kann daher erst recht keine Rede sein. Aber das Mittel der Tonstufen bleibt hier jedenfalls unter 100 Cents, d. h. dem temperierten Halbton.

Es könnte eingewendet werden, daß die Skala dieser Oboen und Lauten vielleicht nur den Tonvorrat gebildet habe, aus dem der Spieler jeweils seinen Bedarf auswählte; von einer Kleinstufigkeit müsse demnach nicht notwendig gesprochen werden. Dieser Einwurf wird gegenstandslos angesichts der losen Lautenbünde; denn der Sinn verschiebbarer Bünde ist gerade die Vermeidung zeitweise unbenutzter Tonmarken.

* * *

Bei der Vermessung der Berliner Oboenzwillinge, deren Zusammengehörigkeit verbürgt ist, mag es auffallen, daß die entsprechenden Griffe auf der einen und der andern Pfeife Terzzusammenklänge ergäben:

336	494	690	892
—	181	332	497
	313	358	395 Cents.

Es kann nicht dringend genug davor gewarnt werden, aus dieser Möglichkeit Schlüsse auf einen ägyptischen Konsonantismus zu ziehen.

Vermag man aber festzustellen, wie der Zusammenklang der Oboen, die nach Ausweis der zeitgenössischen Bilder stets paarmäßig geblasen wurden, beschaffen war? Auch hier ergänzen sich die Untersuchungen an den Instrumenten selbst und an den malerischen Darstellungen.

Die Bilder geben eine recht befriedigende Auskunft über Haltung und Greifart beim Oboespiel. Die Mannigfaltigkeit der Fingerstellungen braucht hier nicht beschrieben zu werden. In einigen Fällen aber, das muß gesagt werden, greift ganz deutlich nicht nur die rechte Hand, sondern auch die linke Hand die rechte Pfeife des Paares, und nur der linke Daumen liegt an der linken Pfeife. Diese sonderbare Haltung kann nur so gedeutet werden: die rechte Hand allein spielt die Melodie, die linke aber greift überhaupt kein Loch; die linke Pfeife gibt nichts als einen gleichbleibenden Bordun. Der Spieler erleichtert sich die Arbeit, indem er die Löcher der-

[1]) Abbildung in R. Lepsius, Auswahl der wichtigsten Urkunden des ägyptischen Alterthums, Leipzig 1842, Tafel XXIII.

jenigen Töne, die er nicht braucht, verstopft und nur eins für den gewünschten Pedalton offenläßt. Daher sieht man so oft die linke Hand in der Pfeifenmitte, d. h. diesseits der Grifflöcher. Nur wenn er Stücke verschiedener Tonart hintereinander spielen will, verzichtet er auf dies Hilfsmittel und deckt die auszuschaltenden Tonlöcher mit den Fingern. So erklärt sich die verschiedene Handhabung auf den ägyptischen Bildern. Wer dennoch einen Zwifel hat, möge davon Kenntnis nehmen, daß in Theben eine Pfeife des ausgehenden Mittleren oder beginnenden Neuen Reiches ausgegraben worden ist, von deren vier Vorderlöchern drei mit Harz verklebt sind[1])!

Eine ähnliche Frage wie bei den Oboen erhebt sich bei den Leiern. Aber sie ist schwerer zu entscheiden. Die rechte Hand zupft mit einem Plektrum etwa in der Mitte desjenigen Saitenteiles, der vor der Decke liegt, seltener an der freien Stelle vor der Jochöffnung. Auch die linke Hand spielt; mit unbewaffneten, ausgestreckten und gespreizten Fingern berührt sie die Saiten von hinten, genau wie beim griechisch-römischen und noch heute beim nubischen Leierspiel. Zur Deutung der griechisch-römischen Spielweise hilft uns eine Stelle bei Apulejus: Cithara balteo caelato apta strictim sustinetur. Manus ejus tenerae, procerula laeva distantibus digitis nervos molitur, dextera psallentis gestu suo pulsabulum admovet ceu parata percutere, cum vox in cantico interquiescerit[2]). Diese Beschreibung paßt genau auf die Spielart, die wir von den ägyptischen Bildern ablesen: ganz entsprechend führt hier die Rechte ein Plektrum, und „die ausgestreckte Linke rührt mit gespreizten Fingern die Saiten". Auch die heutigen Nubier — deren kulturelle Abhängigkeit von den alten Ägyptern sichergestellt ist — üben diese Verbindung der unbewaffneten linken Hand und des Plektrums in der rechten; aber während die Alten die rechte Hand nur beim Ritornell gebrauchten, cum vox in cantico interquiescerit, also abwechselnd mit der Linken, benutzen die Nubier sie gleichzeitig, da ihr Kisir überhaupt nur zwischen den einzelnen Singversen in Tätigkeit tritt, und zwar die Linke für die melodischen Figuren, die Rechte mit dem Plektrum für die unveränderliche Begleitnote[3]). Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die nubische Spielart und nicht die griechisch-römische der altägyptischen entspricht; denn, wenn nicht alle Denkmäler täuschen, war die Leier im Pharaonenlande niemals ein Gesangsbegleitungsinstrument. Damit hätten wir abermals, wie bei den Oboen, das Bordunierverfahren.

* * *

Die Anhaltspunkte für Tonsystem und Spielart gewährten Oboe, Laute und Leier. Mit dieser Feststellung ist der Geltungsbereich unserer Erkenntnisse scharf begrenzt: keines dieser drei Tonwerkzeuge ist am Nil entstanden: sie kommen erst im Neuen Reich aus Vorderasien, aus dem Zweistromland und aus Syrien; nur die Leier könnte schon ein wenig früher hereingekommen sein. Eine Übertragung der gewonnenen Ergebnisse auf die Zeit des Alten und — die Leier ausgenommen — des Mittleren Reiches ist daher unzulässig.

---

[1]) Carnarvon-Carter, Five Years' Explorations at Thebes. Oxford 1912, p. 84, pl. LXIX.

[2]) Floridorum liber II, 15.

[3]) Villoteau, De l'état actuel de l'art musical en Egypte (Description de l'Egypte. Etat moderne XIV), Paris 1826, p. 261 ff.

Aber auch für diese ältere, unverfälscht ägyptische Zeit gewinnen wir einen Anhaltspunkt. Der Ägyptologe John Garstang hat nämlich zwei Längsflöten ausgegraben, die nach den Fundumständen mit Sicherheit dem Mittleren Reich, also der ersten Hälfte des zweiten Jahrtausends v. Chr. angehören[1]). Wenn wir auf die entsprechende Weise wie bei den Oboen an der Hand der genauen Längenmessungen des Entdeckers die den Flöten innewohnenden Tonabstände berechnen — und wir können es noch zuverlässiger, weil keinesfalls ein Mundstück in Frage kommt —, so ergibt sich ein ganz anderer Befund, nämlich die Stufenreihen

304 c. 387 c. 168 c.
323 c. 321 c. 208 c.

In Worten: die beiden einzigen sicheren Belege aus der Zeit vor dem Neuen Reich zeigen im Gegensatz zu den Belegen aus diesem Zeitraum eine großstufige Tonfolge, etwa

$$d \quad f \quad as \quad b^{-},$$
$$d \quad f^{+} \quad as^{+} \quad h^{-}.$$

Wir müssen also bis auf weiteres schließen, daß die einheimische Musik Altägyptens großstufig (anhemitonisch), die von Asien eingeführte Lauten- und Oboenmusik des Neuen Reiches dagegen kleinstufig (hemitonisch) war.

---

[1]) J. Garstang, The Burial Customs of Ancient Egypt, London 1907, p. 154 ff.

Die Herkunft des „Berliner Liederbuches"

Von

Pfarrer D. A. Freitag, Charlottenburg

In den Monatsheften für Musikgeschichte VI (1874) Nr. 5 S. 67ff. hat Rob. Eitner eines der Kleinodien nicht nur der alten Musiksammlung der Preußischen Staatsbibliothek, sondern der mittelalterlichen Musikgeschichte überhaupt, das „Berliner Liederbuch" Mus. ms. 40098, in eingehender Untersuchung vorgeführt: drei Stimmenbücher für Diskant, Tenor und Kontratenor, die wegen ihres Reichtums an deutschen Liedern als Geschwister der berühmten beiden andern Liederbücher des 15. Jahrhunderts, des Locheimer[1]) und des Waltherschen[2]), anzusprechen sind. Während aber die Herkunft dieser beiden hinlänglich geklärt und gesichert ist, blieb die unsres Buches bislang noch unbestimmt. So viel stand ja aus der Ähnlichkeit des Inhalts fest, daß es ungefähr in dieselbe Zeit gehört wie die anderen beiden, von denen das Lochheimer um 1455, das Walthersche zwischen 1461—1467 entstanden ist. Der für Eitner nicht weiter in Betracht gekommene umfängliche lateinische Teil der in ihm enthaltenen Gesänge gibt aber überaus genaue und mannigfach interessante Auskünfte nicht allein über das Datum, sondern auch über die Art der Entstehung dieser Sammlung. Bei Studien zu Luther's Jugendentwicklung wurde ich dank der liebenswürdigen Beratung durch Herrn Prof. Dr. Wolf mit ihr, und gerade dem kirchlichen Teil ihres Inhalts bekannt, so daß ich in der willkommenen Lage bin, jene für das Ganze wichtigen Aufschlüsse zu geben.

Zunächst einmal zeigt die Inschrift auf der Deckel-Innenseite des Tenorteils: Catalogo Ecclesiae Colleg. Glogoviae Maj. inscribtus, daß es sich um die Bücher des Kirchenchors am sog. Dom zu Groß-Glogau in Schlesien handelt. Aus dem damit gegebenen amtlichen Zweck erklärt sich die Fülle der lateinischen Gesänge, meist Hymnen oder Sequenzen, von den bekannten und berühmten der großen kirchlichen Dichter bis zu solchen zweifellos eigener Verfasserschaft des örtlichen Chorleiters. Außer Gradualgesängen für die Meßfeiern findet sich eine beträchtliche Zahl von Responsorien und Antiphonen, die bei dem gemeinsamen Horengebet der Kleriker dieser Kollegiatkirche vom Chor angestimmt wurden. Dieser bestand naturgemäß aus Schülern der Domschule[3]).

---

[1]) Chrysander, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, II. Band (1867), S. 1ff.

[2]) Monatshefte für Musikgeschichte VI, Nr. 10, S. 147ff.

[3]) Über diesen kirchlichen Teil des Inhaltes vgl. meine Untersuchungen „Vom mittelalterlichen Kirchenchor" in Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, 24. Jahrg. (1919), Heft 10/11, S. 256ff. Über die Glogauer Domschule vgl. Bauch, Geschichte des Breslauer Schulwesens vor der Reformation, Codex diplomaticus Silesiae, 25. Band (1909), S. 46f. Über den Breslauer Domchor s. ebenda, S. 69ff.

Unter den Hymnen sind drei für den tieferen Einblick in die Entstehungsverhältnisse des Ganzen von Wichtigkeit.

In einem schlesischen Chorbuch wird ein Hymnus auf die hl. Hedwig nicht überraschen:

O decus trebnicie,
hedwigis, mater gracie[1]).

Seine Zeilen:

in te plebs fidelis glorians
tocius polonie

lassen unwillkürlich an eine Herkunft des Liedes aus polnischer Zeit denken. Allein das ist unmöglich: schon seit 1163 waren Schlesien und Polen getrennte Länder[2]), die hl. Hedwig starb 1243, Glogau selbst ist 1253 gegründet, und die Kantorpräbende am Glogauer Dom wurde gar erst 1295 gestiftet[3]). Wir haben es vielmehr hier bei tocius polonie mit einem dichterischen Ausdruck zu tun, der sich in einem andern Hymnus wiederfindet, obwohl dieser aus beträchtlich späterer Zeit stammt. Das gilt auch von dem Hymnus an die hl. Hedwig, der gleich jenem eigene Dichtung des Glogauer Chorleiters ist und in seiner überzeitlichen Form allein für die Datierung der ganzen Sammlung nichts zu bedeuten vermag.

Die rechte und erwünscht genaueste Zeitbestimmung gibt dagegen der eben angedeutete Hymnus, in seinem ersten Teil ein Lobpreis auf die Passion des Herrn, der mit den Worten beginnt: Sempiterna ydeitas[4]). Er läuft in die Bitte aus, der Sohn der Himmelskönigin möge

Parentes Fredericum, Ludmillam
natum ac iohannem,
duces polonie et slezie,

lange in Frieden regieren lassen. Es ist das alte Piastengeschlecht mit seiner großen polnisch-schlesischen Vergangenheit, dessen glänzendste Sprossen einer späteren Zeit mit diesen Namen bezeichnet sind: Friedrich I. von Liegnitz-Brieg, seine Gattin und sein erstgeborener Sohn[5]). Da Johannes 1477 geboren und Friedrich 1488 gestorben ist, muß die Dichtung innerhalb dieser Jahresgrenzen entstanden sein. Das Interesse, das der Glogauer Chorleiter an diesem Liegnitzer Fürstenhause als dem bedeutendsten, für eine neue große Einheit des in viele Territorien gespaltenen Schlesierlandes verheißungsvollsten nimmt, legt die Vermutung nahe, daß der Hymnus eben die Geburt des Erbprinzen feiern sollte. Jedenfalls ist hier ein bestimmtes Datum für das Liederbuch gewonnen.

---

1) Tenorbuch Bl. B 9 b. Die vollständigen Texte dieser und der folgenden Hymnen veröffentliche ich in der Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens, 54. Band (1920).

2) Matußkiewicz, Die mittelalterliche Gerichtsverfassung des Fürstentums Glogau, in „Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte", 13. Band (1911), S. 1.

3) Grünhagen, Die Stiftungsurkunde der Kantorpräbende an der Kollegiatkirche zu Groß-Glogau, in „Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens", 5. Band, S. 384 ff.

4) Diskantbuch, Bl. F 12 b.

5) Wutke, Stamm- und Übersichtstafeln der Schlesischen Piasten, — Geschenk ... an den Verein für Geschichte Schlesiens, Breslau 1910; Tafel II.

Für die Frage der Entstehung anderer Teile desselben kommt ein Chorgesang in Betracht, der einem „Ritter Andreas" gewidmet ist[1]). In ihm wird Andreas v. Porsch vermutet werden dürfen, der in den Jahren 1422—1450 als Gerichtsbeisitzer von Glogau erwähnt wird[2]).

Eben dieser Gesang eröffnet noch einen Blick in die Entstehungsart der ganzen Liedersammlung. Er ist natürlich, wie die beiden andern schon genannten, eigene Dichtung des Chorleiters. Da der Ritter besonders als eifriger Kirchgänger, als Schützer der Armen und namentlich auch als Gönner des Klerus gefeiert wird, ist der Verfasser ebenfalls unter der Dompriesterschaft zu suchen. Er war zweifellos der Episcopus oder regens chori, einer der Kanoniker des Domes, oder, wie es in späterer Zeit üblich geworden war, der von ihm zu seinem Stellvertreter berufene Vikar, der als succentor den Gesangsunterricht und die gottesdienstliche Leitung des aus den Domschülern ausgewählten Chores auszuüben hatte[3]). In ihm, bzw. bei der Länge der Zeit zwischen den äußersten der oben angegebenen Daten, 1422 und 1488, in mehreren solcher als Domkantoren angestellten Vikare, muß der Verfasser und Vertoner der für Glogau singulären Texte und Melodien dieser Chorbücher gesehen werden. Zugleich werden Gelegenheiten deutlich, denen die nicht streng kirchlichen Lieder der Sammlung ihre Entstehung beziehungsweise Aufnahme in diese Bücher verdanken. Das zuletzt genannte ist offenbar eine Geburtstagsgabe des Chors oder seines Leiters an den Gönner, von dem es ausdrücklich am Schlusse heißt:

> Iste mite pertractavit
> autorem huius operis[4]).

Bei sozusagen häuslichen Veranstaltungen des Chores erklang sowohl das Gebet an Maria:

> Virgo, dei throno digna,
> spes unica miserorum,
> devotae plebi cantorum
> esto clemens et benigna[5]),

als auch das scherzhafte Liedchen über zweifelhafte Tafelfreuden:

> Bonum vinum cum sapore
> bibit abbas cum priore,
> sed conventus de peyore
> semper solet bibere,
> bibit semper misere,
> quod non habet solvere[6]).

---

[1]) Diskantbuch, Bl. E 11b.

[2]) Matußkiewicz, a. a. O., S. 128.

[3]) Wetzer und Welte, Katholisches Kirchenlexicon, Artikel Cantor.

[4]) Vgl. über derartige Betätigungen des Chores Sannemann, Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts. Musikwissenschaftliche Studien, Heft IV (1904), S. 9.

[5]) Diskantbuch Bl. L 4.

[6]) Ebenda Bl. K 3b.

Daß auch anderwärts bei den Gesangszusammenkünften der Chormitglieder die heitere Note gepflegt wurde, zeigt der Eisenacher Domchor, dessen succentor, der Vikar Braun, 1499 von einem ehemaligen Mitsänger einen scherzhaften Liedertext mit der Bitte, ihn zu komponieren und mit den Freunden zu singen, zugesendet erhielt[1]). Auch hier wird wieder bestätigt, daß der Chorleiter sich kompositorisch betätigte, wie es oben bei den angeführten Glogauer Eigenkompositionen bereits deutlich geworden ist. Bei diesen Zusammenkünften sind dann auch die deutschen Lieder geübt und vorgetragen worden. Wohl hat der Chorleiter gelegentlich die dem äußerlichen Anschauen hingegebene reine Liebeslyrik ein wenig zu verinnerlichen versucht, z. B. bei dem Liede „Meyn trawt gesell", wo er die Worte: „Noch frew ich mich, fraw zcarte, ewir gutten gestand (für: gestald)" ändert in: „Hoch lob ich och, fraw zcarte, ewer toguntliche ard."[2]). Aber selbst ein so derb-lustiges Spottliedchen wie das von der treulosen Hausfrau, die ihren Buhlen warnen muß, wurde hier gesungen:

Es suld eyn man keyn möle farn
— „rumpil an der thure nicht!" —
her hatte weder roß noch wagen
— „rumpil an der thure nicht!
meyn man der ist czur mole nicht,
her ist da heyme!"[3])

Bisher sind weder diese deutschen Texte für die mittelalterliche Sprachforschung und besonders für die schlesische Dialektkunde ausgeschöpft, noch ist der reiche Schatz dieser Liedermelodien völlig gehoben. Gerade sie geben, obwohl dem eigentlichen Betätigungsfelde des kirchlichen Chores fremd, ein überaus liebenswürdiges Zeugnis von der Sangesfreudigkeit und dem Heimatsinn seiner Mitglieder. Um ihretwillen führen die drei Stimmenbände den Namen eines Liederbuches zu Recht.

---

[1]) Vgl. meinen Aufsatz: Entwicklung und Katastrophe Martin Luthers, in „Historische Zeitschrift", 3. Folge, 23. Band (1918), Heft 2, S. 270 f.

[2]) Tenorbuch, Bl. F 5 b.

[3]) Diskantbuch, Bl. D 8.

Drei Handschriften aus der Frühzeit des Klavierspiels

Von

Wilhelm Merian, Basel

In der Basler Universitätsbibliothek liegen einige Musikhandschriften in Tabulaturnotierung, die für die Geschichte der Klaviermusik von besonderer Bedeutung sind. Ihr Inhalt besteht vorwiegend aus Liedern von Isaac, Hofheimer u. a., die aus Partitursätzen für Klavier übertragen sind, dann aus einer Anzahl von Tänzen und etwa 10 freien Sätzen, endlich zum kleinsten Teil aus instruktivem Material. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß wir hier Stücke vor uns haben, die zu den frühesten bisher bekannten Originalklavierkompositionen und -übertragungen gehören[1]). Ich habe darauf schon kurz hingewiesen und die Gründe dafür zusammengefaßt und möchte mir noch vorbehalten, die Tabulaturen nach ihrem musikalischen Inhalt im einzelnen in den geschichtlichen Zusammenhang einzureihen. Hier sei zunächst eine Beschreibung der Handschriften und ihrer Aufzeichnungsweise gegeben, im Anschluß daran auf einige notationstechnische Fragen eingegangen und versucht, auch hier die Entwicklungslinie festzulegen. Die Tabulaturen stammen aus dem Besitze des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach[2]) und sind signiert F IX. 22, F IX. 58 und F. VI. 26 (c)[3]).

A. Die Handschrift F IX. 22.

Die umfangreichste und wichtigste der hier in Betracht kommenden Handschriften ist das unter der Signatur F. IX. 22 in der Basler Universitätsbibliothek liegende Tabulaturbuch. Das Format ist Querquart 17:23½ cm; im Gegensatz zu den beiden andern ist die Handschrift dauerhaft gebunden. Auf dem Rücken steht die von moderner Hand stammende Aufschrift: „Liederbuch des Bonif. Amerbach, geschrieben von Hans Kotter." In dem auf einen alten Amerbach'schen zurückgehenden Katalog von Prof. Joh. Zwinger ist die Handschrift bezeichnet als „Musicae totius artificialis fundamentum, artificialiter compositum pro usu clavicordie. In 4."[4])

Der Einband, dessen Außenseite eingepreßte Ornamente trägt, gehörte der Handschrift von Anfang an zu. Die Innenseite des Deckels ist von Amerbach's Hand beschrieben. Der Band enthält 107 Blätter, wovon 92 beschrieben sind. Fol. 1—3 (von moderner Hand mit a. b. c. bezeichnet) tragen den Titel, einige einführende Bemerkungen, sowie ein Inhaltsverzeichnis. Im Titel steht die für die Datierung wichtige Jahreszahl 1513. Nach drei leeren

---

[1]) Eingehend besprochen und analysiert in „Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter, Ein Beitrag zur Geschichte des beginnenden 16. Jahrhunderts", Leipzig 1916 (Diss.). Im Folgenden zitiert mit Merian I.

[2]) Vgl. W. Merian, Bonifacius Amerbach und Hans Kotter, „Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde", X (1916), S. 140ff. (Merian II).

[3]) Ich hoffe gelegentlich auch das Wichtigste, die Kompositionen selbst, vorlegen zu können.

[4]) A. a. O. (II), S. 155 und 159.

Blättern beginnt der eigentliche Tabulaturtext auf fol. 7r, und hier setzt auch die alte handschriftliche Blattzählung mit 1 ein.[1]) Der Text endigt auf fol. 85r; es folgen wieder 14 leere, darauf fast am Ende des Buches nochmals zwei beschriebene Blätter mit einem von Amerbach eingetragenen spanischen Tanz. Endlich, nach abermaliger Unterbrechung durch ein leeres Blatt, findet sich im Gegensatz zum übrigen Text auf einem 5-Liniensystem eine von Amerbach in Mensuralnoten aufgezeichnete Stimme (Alt) zu einem in der Tabulatur vorhandenen Stück (Tandernak Nr. 16). Das letzte Blatt ist auf recto noch mit Notenlinien bezogen. Von fol. 86—104 ist die Foliierung von moderner Hand vollendet worden.[2])

Die Schrift, mit der der Tabulaturtext geschrieben ist, rührt nicht immer von demselben Schreiber her, ein Umstand, der eine richtige Beurteilung der Handschrift wesentlich erschwert. Den Grundstock des Inhalts, wohl zusammenhängend niedergeschrieben, bilden die ersten 20 Stücke. Sie sind, wie der allerdings wohl etwas spätere Zusatz zum Titel des ersten Stückes beweist,[3]) von Kotter's Hand eingetragen. Auch Kotter's Schrift ist bekannt. Er hat sie wohl auf Wunsch Amerbach's eingeschrieben, als dieser in Freiburg i. B. studierte (1513—1519) und, wie es wohl möglich war, bei Kotter Klavier-, vielleicht auch Orgelunterricht nahm.[4]) Ein zweites (fol. 40ff.) und ein drittes Mal (fol. 72ff.) scheinen dann, etwas flüchtiger, einzelne oder mehrere Stücke zusammen angefügt worden zu sein; möglicherweise ist der eine dieser Schreiber mit dem des Grundstocks unserer zweiten Handschrift identisch (Weck).

In der Notierungsweise stimmen die verschiedenen Schreiber im wesentlichen überein. Im folgenden sind darum Eigenheiten der späteren Schreiber — die zudem meist nur Kleinigkeiten in der Schreibweise betreffen — auf die Schreibweise des Grundstocks bezogen und als Ausnahmen aufgeführt. Es sind diese Abweichungen keine Veränderungen, wie sie die Notierungsart eines und desselben Schreibers successive durchgemacht hat und woraus sich etwa mit Sicherheit Schlüsse auf eine Weiterentwicklung der Notation im allgemeinen ziehen ließen, sondern sie sind vielmehr durch den Wechsel des Schreibers bedingt und daher mehr individueller als prinzipieller Art. Mit aller Vorsicht lassen sich aber dennoch, da die Niederschrift unserer Handschrift sich auf einen Zeitraum von etwa 20 Jahren erstreckt, einige Schlüsse der letzteren Art ziehen. Jedenfalls ist der ziemlich flüchtige Schreiber von fol. 72v—77r und fol. 80r bis 84r (Nr. 44—46 und 50—53) auch bedeutend fortschrittlicher gesinnt als Kotter.

Es war wohl beabsichtigt, der Handschrift eine sorgfältige Ausstattung zuteil werden zu lassen, denn am Anfang finden sich verschiedene Ansätze dazu. So ist das Titelblatt mit den kurzen Andeutungen über die Notenwerte usw. („Fundamentum") allerdings mehr äußerlich als innerlich recht sorgfältig hingeschrieben.[5]) Sehr flüchtig ist der auf das Fundamentum folgende, eine spätere Zutat von der Hand Bonif. Amerbach's darstellende Index angelegt; er enthält die Titel bis fol. 71. Die Schrift des Tabulaturtextes ist deutlich und klar, namentlich die der von Kotter's Hand geschriebenen Sätze 1—20. Kotter's Schrift ist aus seinen Briefen als sorgfältig bekannt. Den drei ersten Stücken und außerdem dem zweiten Teil von Nr. 2 sind von Kotter ausgemalte Initialen vorangestellt. Auch hier besteht eine climax ad peius:

---

[1]) Wir zitieren nach dieser alten, später von Bibliothekshand vervollständigten Zählung.

[2]) Eine Beschreibung der Handschrift nebst Inhaltsangabe (und Übertragung des ersten Stücks in moderne Notation) gibt Jul. Richter, Katalog der Musiksammlung auf der Univ.-Bibl. Basel. Beilage zu „Monatshefte für Musikgesch." 24 (1892), S. 32ff. Ebendort finden sich die beiden andern Handschriften aufgeführt. — Vgl. auch Seiffert-Weitzmann, S. 9. Joh. Wolf gibt in den Denkmälern der Tonk. in Österreich XIV. 1, S. 177 eine Charakteristik der Handschrift; Carl Paesler kommt in seiner Abhandlung über das Fundamentbuch des Hans von Constanz (Vierteljahrschr. für Musikwissensch. V, S. 1ff.) des öftern darauf zu sprechen.

[3]) Manu sua scribebat Jo. Kotter musicorum musicotatos.

[4]) Vgl. Merian II, S. 144ff., 162ff.

[5]) Trotz der Ansicht Richter's (Katalog S. 32) scheint es mir von derselben Hand zu stammen wie der Grundstock der Handschrift, ja ist vielleicht ihm zeitlich unmittelbar vorausgehend geschrieben worden. Die Handschrift F VI 26 (um 1515), die mit großer Sicherheit von Kotter geschrieben ist, weist auf Fol. 5 dasselbe „Fundamentum" mit denselben Anormalitäten auf, wie die große deutsche Fassung. Vgl. S. 38ff.

die Anfangsbuchstaben der beiden ersten Titel sind nach damaligem Brauch mit Gold, Rot und Blau ausgemalt; beim dritten Stück ist nur noch ein Ansatz dazu vorhanden, und bei Nr. 4 hört die Sorgfalt völlig auf. Es ist zwar für den Titel, wie bei allen folgenden Stücken, durch Zurückschiebung des Notentextes Raum gelassen, dieser aber später in gewöhnlichen Majuskeln, oft nur ziemlich nachlässig, über oder unter das erste Notensystem eingeschrieben. Es scheint überhaupt allgemeiner Gebrauch der damaligen Zeit gewesen zu sein, zuerst die Notenlinien (meist mit einem 5- oder 6zinkigen Instrument[1]) zu ziehen, nachher die Noten ein- und die Buchstaben der Tabulatur unterzuschreiben und erst zuletzt, nach Vollendung der eigentlichen Tabulatur, bei großen Sammlungen oft erst nach Eintragung des letzten Satzes, die Titel hinzusetzen. Von Nr. 4 an rühren die Titel von einer anderen Hand her als die Tabulatur selbst, sehr wahrscheinlich von der des Besitzers.[2]) — In Nr. 44—47 findet sich dann wieder Kotter's Schrift und am Schlusse der eigentlichen Sammlung in dem Satze Nr. 54 „Uß tieffer nodt schry ich zů dir" nochmals; letzterer trägt die Jahreszahl 1532 und die Initialen HK und ist jedenfalls während eines Aufenthalts Kotter's in Basel in der schweren Zeit nach seiner Verbannung aus Freiburg i. Ue. eingetragen worden. Mehrmals hat Kotter übrigens intavolierte Stücke wohl zum Abschreiben, an Amerbach gesandt;[3]) zwei finden sich im Original in Handschrift II. Es kommt oft vor, daß solche Handschriften im Notentext durchsetzt sind mit Versen, Jahreszahlen, Sentenzen usw. Unsere Sammlung dagegen bietet, außer auf den drei Vorsatzblättern, nur die intavolierten Stücke mit ihren oft sehr knappen Titeln ohne irgendwelche andere Zutaten. Zur Ausnahme sind die Titel etwas ausführlicher gehalten in dem Sinne, daß dem Intavolator oder dem Komponisten des zugrunde liegenden Liedes eine nähere Bezeichnung beigegeben ist. Jahreszahlen, Daten, Texte usw. fehlen so gut wie ganz.[4])

Wir wenden uns zur näheren Betrachtung der Handschrift. Die Innenseite des Deckels ist von Bonifacius Amerbach's, des Besitzers, Hand beschrieben. Links oben, unter einem defekten und unleserlichen Wort (— centio?) befindet sich der Anfang eines Inhaltsverzeichnisses, bestehend aus vier Liedertiteln mit ihren Blattzahlen; sie sind durchgestrichen, da der Schreiber den Inder auf fol. 3 anzulegen vorzog. In der Mitte der Seite steht der griechische Vers:

Ιουλιανοῦ

Η γλυκερὸν μέλφασα, καὶ ἄλκιμον ἡ θρόον αὐδῆς
μούνη θηλυτέροις στήθεσι ῥηγγαμένη,
κεῖται σιγαλέη. τόσον ἔσθενε νήματα μοίρης
ὡς λιγυρὰ κλεῖσαι χείλεα Καλλιόπ...[5])

---

[1]) Kleber benutzte einen fünfzinkigen Notenlinienzieher; weitere Linien wurden meist frei dazugezogen. Kotter's Instrument war ein sechszinkiges. Der Notenlinienzieher hieß rastrum. Vgl. Kotter's Brief an Amerbach, Merian II, S. 169.

[2]) Sicher und allgemein gültig ist so viel, daß wenn auch nicht der ganze Titel, so doch die Setzung der Initialen und deren Ausmalung oft bis nach Vollendung der Tabulatur aufgeschoben wurde. Auch bei Drucken aus dieser Zeit wurde die Verzierung der Initialen, was von der Hand geschah, erst zuletzt vorgenommen; so wurde sie auch oft unterlassen. Als Beweis hierfür mag die Lautentabulatur von Orontius Fineus gelten (Attaignant 1530: Epithoma musice instrumentalis; Berlin, Staatsbibl. F 751). Hier sind die meisten Stücke in doppelter Notierungsweise vorhanden, das eine Mal offenbar für die Laute als Soloinstrument, das andere Mal für eine Singstimme mit Lautenbegleitung. Beidemal ist der Titel beigedruckt, bei der Instrumentalbearbeitung der Anfang des zugrunde liegenden Liedes, bei der andern Art, wo die Singstimme in Mensuralnotation über der in Tabulatur gebrachten Begleitung steht, der ganze Text unter der Singstimme. Bei dieser letztern Art fehlt dann immer der Anfangsbuchstabe, für dessen nachträgliche Setzung Raum gelassen ist.

[3]) Vgl. Kotter's Brief I. VI. VII in Merian II.

[4]) Ausführlicher in den Titeln ist Hans Buchner's „Fundamentbuch". Vgl. Paesler, S. 11 ff.

[5]) Wörtliche Übersetzung: „Sie, die lieblich und süß sang und zugleich als einzige ihre Stimme erhob aus weiblich zarter Brust zu männlich kraftvollem Sang liegt nun schweigend; so stark war der Faden der Moira, daß er verschloß die helltönenden Lippen Kalliopes."

Τῶν εἰς επτα Επιγραμμάτων
τῷ τριτῷ (sic)[1])

Das erste Blatt, eigentlich Vorsatzblatt der Handschrift, noch nicht foliiert, trägt folgende Aufschrift:

Sum Bonifacij Amerbachij
Basileieñ. Nec muto dñm.
M. D. XIII[2]).

und darunter die Sinnsprüche:

θεσμὸν ἔρως οὐκ οἶδε βιημάχος.[3])

und:

Ἐλπὶς γηροτρόφος.[4])

So unscheinbar diese Zitate sind, so geben sie doch ein Bild von der hohen Bildung und umfassenden Literaturkenntnis und Belesenheit des Humanisten. Die Rückseite des Vorsatzblattes ist unbeschrieben. Die nächstfolgende Rectoseite enthält ein kurzes sog. „Fundamentum"[5]). Der Titel dazu lautet (vgl. Faksimile):

Fundamentuum totius artis Musice Artificialiter compositum. Et primo notandum cognoscere claves clavicordij."

---

[1]) Der Vers ist ziemlich flüchtig hingeschrieben. Das Gedicht hat Amerbach dem Florilegium diversorum epigrammatum in septem libros" (die Subskription zu unserm Vers ist eine Übersetzung dieses Titels) entnommen, einer Aldina (Venedig Nov. 1503), wovon ein Exemplar in der Basler Universitätsbibliothek sich befindet; das Gedicht steht auf fol. 103 (nach der handschriftlichen, ebenfalls von A. stammenden Numerierung). Das Buch stammt aus Amerbachschem Besitz und scheint, nach den vereinzelten Anmerkungen, dem Hervorheben vieler Stellen durch Unterstreichen und der Foliierung zu schließen, namentlich von Bonifacius viel benutzt worden zu sein. Das Gedicht steht im dritten Buch (*τῷ τρίτῳ*) des genannten Werkes, das die *ἐπιτάφια* (Grabinschriften), nach Berufsarten der Toten geordnet, enthält, unter der Gattung „*εἰς κιθαρῳδούς*". Vgl. Anthologia Palatina (epigr. sepulcralia VII, 597, ed. H. Stadtmueller II. 1, p. 408).

[2]) In Amerbachij ist ein zweites c vor ch ausradiert. Die Abkürzungen sind natürlich als Basileiensis und dominum zu lesen; die Aufschrift ist als vom Buch gesprochen zu denken.

[3]) Die Lesung Richter's (Katalog, S. 32) *ἅδε* ist unrichtig. Das Zitat stammt aus Paulus Silentiarius 42, vgl. Anthologia Palat. V, 292. 1. (Es heißt etwa: „Der (gewaltsam) mit Gewaltmitteln kämpfende Eros (Drang, Leidenschaft) kennt keine Fessel (Gesetz).") Über Julianus Ägyptius und Paulus, die Verfasser unserer Epigramme, vgl. Pauly, Realencycl. V, 1252.

[4]) Richter hat unrichtig *γηροτροφος*. Zitiert ist das Wort nach Plato de rep. I, p. 330 oder Plutarch, mor., p. 477, die beide es wohl aus dem Pindarschen Satz: *Γηροτρόφος συναορεῖ ἐλπίς* (Fragm. 223) „Die Hoffnung nährt das Alter" haben.

[5]) Unter „fundamentum" ist nur die folgende tabellarische Übersicht der Notenformen und -werte usw. zu verstehen, obwohl die ganze Handschrift im Katalog von Zwinger als „fundamentum" aufgeführt ist. Da es aber zu jener Zeit überhaupt nicht gebräuchlich war, den Handschriften einen Titel zu geben, so werden in Indices oder in sonstigen Zitaten die Handschriften einfach nach ihren Anfangsworten zitiert.

Daneben hat das Wort „fundamentum" allerdings noch eine zweite, etwas weitere Bedeutung (vgl. Paesler, S. 9), wie es von Buchner definiert wird in seiner kurzen Einleitung: „quorum (der tria capita) primum complectitur ... ludendi viam, secundum rationem transferendi ..., tertium autem veram ac brevissimam rationem quemvis cantum planum redigendi ad iustas duarum, trium aut plurium vocum diversarum symphonias, quam rationem uno nomine fundamentum dicunt ..."

Zunächst sind nun die Namen der Clavichord-Tasten resp. die in der folgenden Tabulatur vorkommenden Tastenbezeichnungen zusammengestellt, 40 an Zahl, drei Oktaven und eine Quart umfassend:

F G A B h c cis d es (dis) e f fis g gis a b $\overline{\text{h}}$ $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{cis}}$ $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{es}}$ ($\overline{\text{dis}}$) $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{f}}$ $\overline{\text{fis}}$ $\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{gis}}$ $\overline{\text{a}}$ $\overline{\text{b}}$

$\overline{\overline{\text{h}}}$ $\overline{\overline{\text{c}}}$ $\overline{\overline{\text{cis}}}$ $\overline{\overline{\text{d}}}$ $\overline{\overline{\text{es}}}$ ($\overline{\overline{\text{dis}}}$) $\overline{\overline{\text{e}}}$ $\overline{\overline{\text{f}}}$ $\overline{\overline{\text{fis}}}$ $\overline{\overline{\text{g}}}$ $\overline{\overline{\text{gis}}}$ $\overline{\overline{\text{a}}}$ $\overline{\overline{\text{b}}}$ usw.[1])

Der Umfang[2]) des von Kotter zugrunde gelegten Instrumentes ist der in dieser Zeit für Deutschland normale. Sebastian Virdung (1511) gibt den gewöhnlichen Umfang besaiteter Instrumente auf drei Oktaven an, wozu manchmal oben noch ein Ganz- und ein Halbton komme[3]). „Vil newer clavicordia" besäßen sogar einen Umfang von vier Oktaven und mehr[4]). Eine treffliche Illustration zu dieser Tatsache gibt unser Tanz „Der schwarz knab", resp. dessen Nachtanz, der eine doppelte Schlußversion aufweist, die zweite für den weniger verbreiteten größeren Umfang[5]).

Den deutschen Klavierinstrumenten scheinen die italienischen derselben Zeit ungefähr entsprochen zu haben; dagegen nahmen die spanischen eine Sonderstellung ein. Schon in viel früherer Zeit war der Umfang in Spanien ein größerer; die Klaviatur der Monochorde und Orgeln begann nach Ramis de Pareia (1482) mit C, eine Quinte unter Γ ut[6]).

---

[1]) El. N. Amerbach (1571) nennt die Töne resp. Tasten „claves", das ist Schlüssel des Gesanges. Vgl. das (1913 in den Sammelbänden der J. M. G. XV. 1, S. 68ff.) von A. Aber herausgegebene „musikalische Studienheft des Wittenberger Studenten Georg Donat" (um 1543), S. 81f. und Agricola, „Ein kurtz deutsche Musica" 1528. Clavis = Buchstabe, also Taste, Note. Amerbach teilt die claves ein „wie in der Musica" (d. i. Mensuralmusik) in 3 Teile: „Graves sive majores", „minores sive mediae", und „acutae, geminatae sive excellentes". Die chromatisch veränderten Töne heißen „schwartze claves, dieser werden fünffe auff dem Instrument gefunden" (cis, dis = es, fis, gis, b). Vgl. „musica ficta".

[2]) Über den Umfang und das Folgende vgl. O. Kinkeldey, Orgel und Klavier, S. 60ff.; Goehlinger, Gesch. des Clavichords, Diss. Basel 1910, S. 14ff.

[3]) Von F bis f'' das gewöhnliche. Die Figur bei Virdung geht von F bis gg (g''). Das Buxheimer Orgelbuch gibt am Schlusse eine, allerdings recht flüchtige, Tafel: „tabula manucordii prout sufficit adpraesens ad informationem de modo organizandi". Nach Goehlinger, Geschichte des Clavichords (S. 14) besitzt die Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin ein gebundenes Clavichord des 16. Jahrhunderts mit einem Umfang von 3 Oktaven + Sext (E bis c'''). Vgl. Fleischer, Katalog, Berlin 1892, S. 96ff.

[4]) Seb. Virdung, „Musica getutscht", Basel 1511 (Neuausg. Publ. der Ges. für Musikforsch. Bd. XI, Fol. E IV: „... Etlich machen noch ein schlüssel und ein semitonium darzů/also das yetz gemainlich baider geschlecht/acht und dryssig schlüssel werden gefunden ... und wye wol man ouch jetzunden vil nüwer clauicordia findet/die noch größer oder lenger von fier octaven oder noch mer schlüssel haben/so synd doch die selben nichs anders dann glych ein repetition der ersten stymen der dryer octaven/und werden das merer teyl darumb also gemachet/das man denselben angehenckte pedalia mag zu geben/man macht auch nun ander ußtailung der clauicordia." — Der Umfang der Orgeln Schlick's betrug drei Oktaven und eine gr. Terz („Spiegel der Orgelmacher", Mainz 1511, Cap. III, fol. 21).

[5]) Vgl. Merian, I, S. 86.

[6]) Kinkeldey, a. a. O., S. 61ff. Vgl. auch die Figur des Juan Bermudo, S. 16. „In Hispania vero nostra antiqua monochorda et etiam organa in e gravi reperimus incepisse. Sed modernorum polychorda et etiam organa octo voces sub c gravi in ordine ponunt naturali. Non tamen habent voces coniunctas ♮ quadrati sive ♭ mollis sub proslambanomenon (A). ..."

Im allgemeinen ist namentlich die obere Grenze und der Gebrauch der chromatischen Töne am obern und untern Ende der Klaviatur schwankend. Virdung gebraucht fis″; das Schema bei Buchner gibt die Tonreihe ähnlich wie bei Kotter, geht aber nur bis a″, zudem fehlt die clavis für gis″, im Text auch die für fis″[1]). Die Tabulatur von Oswald Holzach[2]) weist eine Abbildung der Klaviatur auf, die auch nur bis a″ reicht, für fis″ dagegen eine Taste besitzt, während die Tabelle auch noch gis″ verzeichnet. Die unterste schwarze Taste ist bei Buchner in Schema und Abbildung B, dies dem weitaus verbreitetsten Gebrauche entsprechend; auch für Italien nennen Pietro Aron und Giov. Lanfranco als tiefste Taste F, als erste schwarze B[3]). In der Kotterschen Tabelle fehlen, wie wir sehen, sowohl Fis als Gis. Bei Virdung dagegen ist Gis die erste schwarze Note. Auch bei Holzach besitzt Gis in der Figur wenigstens eine Taste, wenn es auch im Schema nicht verzeichnet ist. Schlick ist der Ansicht[4]), „wiewol etliche meynen daß die nidersten zwen semitonien (also Fis und Gis), post fa und post gammaut nit nott seyen[5]), soll man sie doch umb derselbigen willen nit usslassen, sie wollen ein gute steg um zweier staffeln willen verhön"[6]); noch 1512 in den „Tabulaturen etlicher lobgeseng" kommen aber, wie Kinkeldey nachgewiesen hat[7]), Fis und Gis nicht vor. — Es war also wohl, schon ganz am Anfang bis zur Mitte des 16. Jh., das Vorkommen der Tasten für Gis einerseits, anderseits für $\overline{\overline{\text{fis}}}$, $\overline{\overline{\text{gis}}}$ und $\overline{\text{b}}$ auf den verschiedenen Instrumenten verschieden und schwankend; in dieser Zeit überhaupt nicht nachzuweisen ist Fis allein.

Allmählich erweiterte sich die Klaviatur in Deutschland immer mehr; Schmidt d. Ä. und Paix haben einen Umfang von vier Oktaven, El. N. Amerbach (1571) erweitert unser Schema nach unten bis C (ohne Fis und Gis)[8]), die obere Grenze ist aber schon bei $\overline{\overline{\text{a}}}$, und $\overline{\overline{\text{gis}}}$ und $\overline{\overline{\text{b}}}$b fehlen. Praetorius (1612) berichtet dann von einem Umfang von C bis $\overline{\overline{\overline{\text{c}}}}$, $\overline{\overline{\text{d}}}$ oder $\overline{\overline{\overline{\text{f}}}}$.

In den Stücken unserer Tabulatur kommen Fis und Gis im Basse nicht vor[9]); in den andern Oktavlagen sind diese Halbtöne als zufällige Versetzungen anzusehen, meist, gis fast immer, für Kadenzen. B dagegen ist oft eine durch Transpositon der Tonart hervorgerufene, hin und wieder auch eine nur zufällige Versetzung. Das Zeichen d̨ gilt bekanntlich durchaus nur für es, nicht für dis[10]); es ist noch nicht als

[1]) Paesler, a. a. O., S. 24.

[2]) Vgl. S. 38ff.

[3]) Kinkeldey, a. a. O. S. 63.

[4]) „Spiegel", S. 23 (Eitner, S. 90).

[5]) Schlick spricht hier vom Pedal.

[6]) Der Sinn der Stelle ist wohl: Damit nicht „ein gute steg" (Leiter, Tonfolge) dadurch unterbrochen werden müsse, daß man um dieser beiden Töne Fis und Gis willen in die höhere Oktave gehen muß („verhön", erhöhen).

[7]) A. a. O., S. 61, Anm. 4.

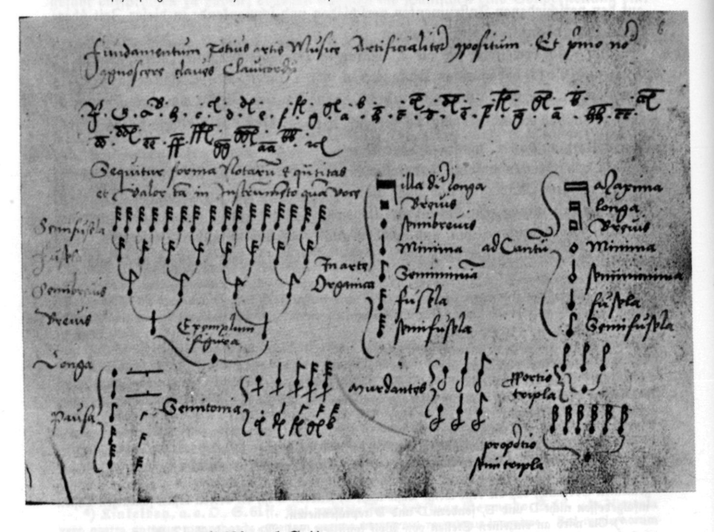
[8]) Wasielewski, Instrumentalmusik S. 21. 23. — Kinkeldey, a. a. O. — Das Schema Amerbach's (bei Wasielewski) zeigt, daß Amerbach noch (wie Juan Bermudo, Sancta Maria, vgl. Kinkeldey, S. 15f., 62, 64, 66) die sog. „kurze" Oktave verwendet, nur mit dem Unterschied gegenüber dem allgemeinen Gebrauch, daß die erste weiße Taste nicht C, sondern E ist, die beiden ersten schwarzen Tasten infolgedessen nicht D und E, sondern C und D repräsentieren.

[9]) Gis wird an einzelnen Stellen von Wolf konjiziert, vgl. Merian I, S. 17, 26.

[10]) Paesler, S. 23.

wesentliche Versetzung zu betrachten. Im allgemeinen sind, soweit es sich nicht um offenkundige Versehen handelt, in unserer Tabulatur die Versetzungszeichen überall angebracht, wo sie der damalige Sängerbrauch forderte, so daß eine Veranlassung zu Konjekturen in der Regel nicht vorliegt. Man kann also annehmen, daß so wie die Stücke aufgezeichnet sind, der Intavolator die Wiedergabe durch die Sänger auffaßte. Da die Kadenzen die Versetzungszeichen immer und bei jeder Note aufweisen, ist gelegentliches Fehlen als Flüchtigkeit, nicht als Absicht aufzufassen. Interessant ist es zu sehen, daß in der Zeit selbst zwei verschiedene Auffassungen nebeneinander hergehen konnten; ein lehrreiches Beispiel bietet der Kottersche Satz „Ein frölich Wesen", wo die Tabulaturaufzeichnung eine d-moll-Wendung konstruiert, während die dazu gehörige Partiturvorlage und die Intavolierung durch Kleber, die sich genau an diese hält, den Abschluß dieser Periode auf die ältere Weise suchen[1]).

Die Oktave geht in unserm Schema von h bis b, resp. h bis b̄ usw., während in der Tabulatur selbst verschiedene Oktaveinteilungen vorkommen[2]). Es folgen jetzt drei weitere Schemata, die die Einteilung der Notenwerte sowie die Notenformen mit ihren Benennungen für Instrumental- wie für Vokalmusik aufweisen (siehe Faks.). Organicus[3]) steht hier im weiteren Sinne für „instrumental", wie schon die Überschrift zu den Schemata erweist. Die Wortform „Fusela" findet sich auch



[1]) Vgl. Merian I, S. 23f., auch S. 44.

[2]) Vgl. S. 38.

[3]) Vgl. Schering, Studien zur Musikgesch. der Frührenaissance, S. 21f.

bei Buchner[1]), weitaus häufiger kommt fusa und semifusa vor. Im Deutschen wird die Form zu Fusel oder Fusele (Schlick). Das Buxheimer Orgelbuch weist die Form „fusolis" auf.

Es war die Zeit der schematischen Darstellung. Alles, was nur immer gehen mochte, mußte in eine Zeichnung oder Figur gebracht, irgendwie schematisch zusammengestellt werden. So sind die Lehrbücher der Zeit voll solcher Schemata, ein an sich natürlich nicht ungeeignetes Mittel der Veranschaulichung; es sei nur an Glarean's Dodekachordon und Zarlino's „Instituzioni harmoniche" erinnert[2]).

Wie schon Richter[3]) bemerkt hat, enthalten die Schemata Fehler und Widersprüche untereinander. Beim ersten fehlen in der Skala die Benennungen Minima und Semiminima, die zwischen Semibrevis und Fusela stehen müssen (vgl. sämtliche Denkmäler: Buxheimer Orgelbuch, Virdung, Buchner usw.). Außerdem steht dieses Schema im Widerspruch mit dem die „ars organica" betreffenden, obschon es sich doch ebenfalls auf die Orgelmusik bezieht[4]): die dort Semibrevis genannte Note heißt hier Longa, die Minima Brevis und die Semiminima Semibrevis. Offenbar schrieb der Schreiber dieser ersten Figur ziemlich flüchtig: da ist es denn psychologisch verständlich, daß er zunächst das Notenschema hinsetzte, wie er es schon so und so oft gesehen, wie es allgemein Brauch[5]) und durchaus für die Orgelmusik (abgesehen von den Benennungen) richtig war, daß er dann erst die Namen hinzuschrieb und unter dem Einfluß der Mensuralmusik und vielleicht auch des zweiten Schemas mit der Longa begann, ohne auf die vorher geschriebenen Notenformen zu achten; daß er endlich, um nach der üblichen Weise mit der Semifusela zu schließen — wie dies die beiden andern Schemata, das letzte wieder fälschlicherweise, auch tun —, die Minima und Semiminima übersprang. Das alles aber mag natürlich viel unbewußter geschehen sein, als es hier darzustellen ist. Es ist kaum glaublich — die älteren Denkmäler (Buxh. Orgelbuch) sind gänzlich widersprechend —, daß die Kottersche Benennung etwa älteren Ursprungs sei[6]).

Auch das zweite Schema, die ars organica betreffend, ist nach Richter falsch; Buchner, der nur etwa 20—30 Jahre später schrieb, gibt dasselbe allerdings um einen Grad verschoben[7]). Es ist jedoch kein Zweifel, daß wir es hier mit einer Aufstellung zu tun haben, die ein Übergangsstadium repräsentiert zu dem in Buchner's Zeit und

[1]) Vgl. Paesler, a. a. O., S. 27.

[2]) Eine ähnliche, aber die Mensuralnoten betreffende Darstellung, wie sie in unserer astartigen Figur gegeben wird, bringt Glarean, Dodekach. III, 7.

[3]) Katalog, S. 32.

[4]) Vgl. auch Glarean's Figur.

[5]) Auch Buchner bringt es wieder. Die Figur war wohl allgemein üblich, wie ähnliche auch heutzutage noch in Elementarbüchern beliebt sind aus Gründen der Übersichtlichkeit.

[6]) Paesler, a. a. O., S. 29.

[7]) Bei H. von Constanz ist ein Irrtum ausgeschlossen, da er seine Aufstellungen zweimal, einmal im Text, das zweite Mal tabellarisch, gibt (Paesler, S. 27 und 34 ff.). Das Schema Buchner's dürfte nicht nur für seine Zeit, sondern auch schon lange vorher maßgebend sein, da er von ihm als von etwas durchaus Feststehendem spricht, das nicht gerade erst aus der Zeit der Niederschrift (die bekanntlich etwas früher fällt, als die uns erhaltene Abschrift aus den Jahren 1540—50; vgl. Paesler, S. 10) stammen kann. Der praktische Teil unserer Handschrift zeigt schon deutlich den Einfluß dieses neueren Brauches; den Beweis, daß die Zeit von 1513 schon diesen Einfluß aufweist, gibt auch Virdung. In Buchner's Schema beginnen die Benennungen mit: Brevis und fahren dann fort: Semibrevis, Minima, Semiminima, Fuselis.

wohl schon vorher allgemeinen Gebrauch: das beweist ein kurzer Blick auf die Entwicklungsgeschichte, wie sie sich an Hand der praktischen Denkmäler darstellt. Die aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammende älteste Orgeltabulatur aus England, der Joh. Wolf zum erstenmal seine Aufmerksamkeit zugewandt und längere Untersuchungen gewidmet hat[1]), läßt uns über die Benennung der Notenwerte noch im Unklaren. Die älteste deutsche Orgeltabulatur (1452), Conrad Paumann's „fundamentum organisandi"[2]) zeigt übereinstimmend mit Kotter schon folgende Werte[3]): ■ longa, ■ brevis, ♦ semibrevis, ♦ minima, semiminima und fusa. Die gleiche Anordnung weist auch das ungefähr aus derselben Zeit, auch aus derselben Schule stammende Buxheimer Orgelbuch auf: Das letzte Blatt des Buches[4]) bringt eine „Tabula manucordii prout sufficit adpraesens ad informationem de modo organizandi", die eine Figur mit Skala von 19 Untertasten (dazu einmal fis eingezeichnet) und dabei eine Aufstellung der Notenwerte aufweist (die äußerlich unserm ersten Schema entspricht), die mit dem des vorgenannten Paumann'schen „fundamentum" übereinstimmt (die Longa fehlt), also aus den Werten brevis ■ bis fusela besteht[5]). Das diesen ältesten Denkmälern zeitlich folgende Werk ist nun eben Kotter's Tabulatur, für die 1513 eine vorläufig feststehende Datierung ist; Schlick's „Spiegel der Orgelmacher und Organisten" und „Tabulaturen etlicher lobgesang" (1512) geben keinen Aufschluß über diese Seite der Notation. Man sieht also aus der obigen Zusammenstellung, daß wir es in dem die „ars organica" betreffenden Schema bei Kotter jedenfalls noch mit der alten Aufstellung der Notenwerte zu tun haben: der Fortschritt liegt darin, daß die vom Buxheimer Orgelbuch und von Paumann her bekannten Schemata nach unten noch um eine Stufe erweitert sind, um die Semifusela. Daß oben noch die Maxima hinzugefügt ist, hat weiter keine Bedeutung; Maxima und Longa sind wohl überhaupt nur der Vollständigkeit halber hingesetzt; in der Praxis der Orgelmusik kommen die über der Brevis liegenden Werte außer für die Schlußnoten[6]) gar nicht in Betracht. Das beweisen nicht nur die astartigen Figuren (bei Kotter, Buchner, Holzach), die alle mit der Brevisform beginnen[7]), sondern auch,

[1]) Faksimile in Wooldridge's Early English harmony from the tenth to the fifteenth century, Taf. 42—45. — Wolf, Gesch. d. Mensuralnotation I, S. 357ff.

[2]) Chrysander's Jahrbücher II (1867).

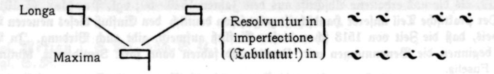
[3]) Vgl. auch Wolf, Mensuralnotation I, S. 391.

[4]) Eitner, Monatshefte für Musikgesch. 1887/8, Beilage, S. 22.

[5]) Das Schema zeigt (von unten nach oben): Breues, semibr., minima, semiminima, fuselis. Daneben sind noch die Pausen notiert.

[6]) Die die Dauer der Brevis überschreitenden Schlußnoten werden, gleichgültig für welche Taktart sie gelten, mit ■ oder bezeichnet (in den Unterstimmen mit der Brevis, ğ); sonst wird die Larga oder Maxima in der Tabulatur in Breven aufgelöst (vgl. Virdung: Anm. 2). Siehe z. B. Kotter's Fortuna, Merian I, S. 14ff.

[7]) Bei Buchner ist es besonders deutlich: während die Figur der Gesangsnoten Maxima und Longa (gesondert unter das Hauptschema gesetzt, um Platz zu sparen) aufweist, fehlen diese beiden Werte im Schema der Orgelnotation, und an ihrer Stelle ist angegeben, wodurch sie zu ersetzen sind. Hier sei nur der untere (gesonderte) Teil der Figur wiedergegeben (Paesler's Tafel zu S. 34):



gerade für die Zeit Kotter's schon, Virdung in seiner „Musica getutscht" (fol. 27v): „auch die uberlengt quadraturen (Maxima und Longa) zů unser (Orgel-)tabulatur nit gebraucht werden / dann man kein maxima oder longa in die tabulaturn gantz setzte / sonder man diuidirt die selben alweg in so vill tempora (Breves) / als sie der selben gelten / oder werdt sind,"[1]) und (fol. 30v über die Maxima): „Das soltu aber dar von mercken / Das die singer die selbig (uberlengt) figur ongeferlich dryer oder fier breven lang . . . machen . . . Sie sol auch alweg auß dem gesang in die tabulatur getailet werden per tempora."

Der Umstand nun, daß bei Kotter mancherlei Schwankungen vorkommen und vor allen Dingen, daß der folgende Text der Tabulatur schon meist den späteren Stand zeigt, wie er von Buchner her bekannt ist, beweist deutlich, daß wir uns in einer Zeit der Gärung, der fortwährenden Wandlung befinden. Zu dieser selben Zeit gibt auch Virdung seine Aufstellung in der „Musica getutscht"[2]), die in der Benennung der aus dem Gesang in die Tabulatur übertragenen Notenwerte schon mit derjenigen bei Buchner und Joh. de Lublin[3]) übereinstimmt. Lassen wir endlich, um ein abgeschlossenes Bild der Entwicklung vor Augen zu haben, Buchners Aufstellung hier folgen, die er außer der ausführlichen textlichen Erläuterung gibt[4]):

notae musicae		notae tabulaturae		valor	
Brevis	huic in tabulatura respondet ista		quae valet tactus[5])	duos	
Semibr.				unum	
Minima				dimidium	
Semimin.				quartam	partem
Fusela				octavam	

Das dritte Schema im „fundamentum" Kotter's gibt die Notenwerte der Vokalmusik. Bekanntlich vollzog sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts, vielleicht schon 1450—1455 anfangend, in der Mensuralmusik der Wandel von der gefüllten zur leeren Note[6]), d. h. die 5 Noten Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis und Minima, die ursprünglich geschwärzt waren, wurden später ohne Schwärzung geschrieben. Für die kleineren Notenwerte von der Semiminima an wurde die Schwärzung bei-

[1]) Auch die Pausen werden in Brevispausen aufgelöst in der Unterstimme. Dagegen vgl. Merian I, S. 47.

[2]) Hier auch die Gegenüberstellung von Vokal- und Tabulaturnoten. Es ergibt sich folgendes Schema:

	Brevis	Semibrevis	Minima	Semiminima	Fusela	Semifusela
Gesang:						
Tabulatur:						

[3]) Vgl. Chybinski, in den „Sammelbänden der IMG" XIII, S. 477.

[4]) Paesler, S. 27.

[5]) Als Einheit des tactus gilt die Semibrevis, wie es verbreiteter, aber noch nicht ganz feststehender Brauch war. Vgl. S. 32 Anm. 2. Noch ist zu bemerken, daß bei Kotter wie bei Buchner in der Oberstimme der Tabulatur die Note ■ nicht verwendet wird, sondern nur ◆.

[6]) Joh. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation I, S. 393 ff. Handbuch der Notationskunde I, S. 381 ff.

behalten, diese aber in der Benennung um eine Stufe nach unten verschoben und dazwischen die gefüllte Form der Minima als Semiminima eingeschoben. Nach dieser Rückung entsprach dann also die leere ♪ der gefüllten ♪; ebenso die leere ♪ der gefüllten ♦. Diese in der Notierung der Mensuralmusik vorgegangene Veränderung, die begreiflicherweise noch oft einige Verwirrung anrichtete, wäre also auf unser drittes Schema anzuwenden, das dadurch falsch geworden ist, daß nach der Brevis die Semibrevis, wohl versehentlich, ausgelassen ist. Sowohl nach Virdung[1]) wie nach H. von Constanz ist daher die Reihenfolge der Benennungen (bei gleichbleibendem Notenschema) herzustellen in: Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis, Minima, Semiminima, Fusela[2]).

Die übrigen kleinen Tabellen, die das „Fundamentum" unserer Handschrift vervollständigen, sind durchaus klar und entsprechen dem allgemeinen Gebrauch. Sie enthalten die Zeichen für die Pausen, wie sie in den Orgeltabulaturen angewendet werden[3]), die Bezeichnungsweise der Halbtöne, Semitonia[4]), die der Verzierungen[5]), endlich für die Proportio tripla (Triole) und semitripla (Sertole), alles klar und knapp zusammengestellt[6]):

---

[1]) Vgl. S. 31 Anm. 2.

[2]) So verlangt es auch die kurze Elementarlehre, die dem mit 13. Nov. 1546 datierten Tenorheft der Basilius Amerbach (Sohn des Bonifacius) gehörenden Basler Handschrift F IX. 33 vorangeht. Die Tabelle (Fol. 7b) heißt:

Maxima	quae valet	octo tactus sive semibreves
Longa		quatuor — —
Breuis		duos — — —
Semibreuis		integrum tactum.
Minima	harum	2
Semiminima		4
Fusa		8 faciunt unum tactum, semibreuem.
Semifusa		16

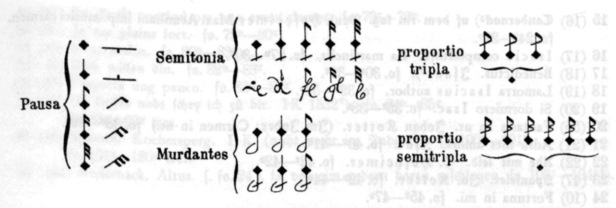
Das Stimmheft des G. Donat (Sb. der IMG. XV. 1, S. 89) gibt dasselbe Schema.

[3]) Den Notenwerten gegenübergestellt, mit dem Zeichen für die Brevis beginnend. Zu vergleichen sind auch das Schema bei Buchner (Paesler, S. 30), das in die „discantus pausae" und die „reliquarum vocum pausae" geteilt ist, im übrigen mit dem unsrigen übereinstimmt, die Erläuterungen bei E. N. Amerbach 1571 (Wasielewski, S. 24) und Virdung (Eitner, Fol. 30r), der mit der Pause der Semiminima abschließt. Als Zeichen für die Doppelbrevispause tritt in unserer Tabulatur in der Unterstimme ⊤⊤ auf (Nr. 28), für die Dreitaktpause ⊤˥ (Nr. 26). Vgl. Merian I, S. 47, 45.

[4]) 1. für die Oberstimme (in Noten ohne Linien), 2. für die Unterstimme (in Buchstaben): cis, dis (es), fis, gis, b. Das Buxheimer Orgelbuch (S. 7) nennt quattuor semitonia (ohne b). Vgl. auch Bernoulli, Chansons und Tänze (1530) V, S. 26.

[5]) Nur „Murdantes" kommen vor. Die gewöhnliche Wortform heißt mordentes (Buchner). Der Mordent wird heute zumeist mit ⁓ umschrieben. Er ist mit dem „Groppo" (heute Gruppetto) und „Tremolo" (Trillo) Diruta's verwandt, wohl gleich dessen „Tremoletto" (Krebs, V.f.M. VIII, S. 338f.) Über die Ausführung sagt Buchner (Paesler, S. 32, 33) im Kapitel „de clavium instrumentorum, cum Musicae scala collatione": „memineris igitur eas notas quae curvatas habent lineas vocari mordentes, ubi observandum semper duas (sc. claves) esse simul tangendas, ea videlicet quae per lineam curvatam signatur medio digito, proxima vero inferiorque indice digito, qui tamen tremebundus mox est subducendus". Vgl. Wasielewski, a. a. O., S. 25f. (Amerbach).

[6]) Zur Vergleichung interessant ist das populäre „fundamentum", das Hans Newsidler in seinem Lautenbuch 1536 in dem Abschnitt „von der Mensur" gibt.



Das diesem „Fundamentum“ folgende Blatt gibt einen „Index carminum“, worin aber nicht nur nach Richter's ungenauer Angabe die eigentlichen Liedmotive, sondern auch die freien Sätze verzeichnet sind[1]). Er mag mit der weiterhin zu gebenden Inhaltsangabe vereinigt werden.

Liste sämtlicher in der Tabulatur vorkommenden Stücke:[2])

1 (1) Tristitia vestra Heinricus ysack. fo. 1^{r}—2^{r}.
Darüber von anderer Hand[3]): „manu sua[4]) scribebat Jo. Kotter musicorum musicotatos.“
2 (2) In pace in idipsum Heinricus yzaack. — Secunda pars. fo. 2^{r}—4^{r}.
3 (3) Nil nest plasier Heinricus yzaack. fo. 4^{v}—6^{r}.
4 (4) Was ich durch gluck. P. H. C, fo. 6^{r}—7^{r}.
5 (5) Graciensi plaisat. Henricus Isac author fo. 7^{v}—8^{v}.
6 (54) Ioannis Kotter musici[5]) extra omnis ingenii aleam positi. Harmonia in sol. (Im Inder: Carmen in sol.) fo. 9^{r}—10^{r}.
7 (6) Nicolaus[6]) musicae iamdudum frigescentis primus instaurator[7]) composuit: Betreubt ist mir min hercz. fo. 10^{v}—11^{v}.
8 (7) Min ainigs A. fo. 11^{v}—13^{r}.
9 (8) Si dedero. Henricus Isack[8]) componebat. fo. 13^{r}—15^{v}.
10 (9) Fortuna in mi. Isac. fo. 15^{v}—17^{v}.
11 (11) Fortuna dum grand tiempo. Josquin.[9]) fo. 18^{r}—19^{v}.
12 (13) Die zit nimpt und gipt. Schon lief. fo. 19^{v}—20^{v}.
13 (14) Ein frölich wesen. (Dazu von moderner Hand als Anmerkung: Obrecht, cf. St. Gallen, Stiftsbibl. cod. 462 fol. 28^{v}—29^{r}.) fo. 21^{r}—22^{v}.
14 (15) In minem sinn. Isac. fo. 22^{v}—24^{v}.

---

[1]) Richter hat sich wohl an das Wort „carmen“ gehalten. Über das Wort vgl. Merian I, S. 102 f. Hier steht es jedenfalls im weitesten Sinne (= Stück).

[2]) Im Inder fehlen die Autornamen durchweg; die Stücke sind nirgends numeriert. Abkürzungen sind hier aufgelöst. Die Zahlen in Klammern geben die Zählung in Merian I.

[3]) Über den Schreiber siehe S. 23.

[4]) An Stelle von „sua“ hat ursprünglich ein anderes Wort gestanden, wohl PROPRIA.

[5]) Ebenfalls radiert; was früher da gestanden hat, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen.

[6]) Nach Nicolaus eine größere Lücke, der Länge eines Namens entsprechend, vermutlich zur späteren Ausfüllung bestimmt. Zur Sache vgl. Merian I, S. 9.

[7]) Das in — von instaurator vermutlich an Stelle eines früheren re —. Der Obertitel ist quer über zwei Seiten gesetzt. Stellenweise ist er über die Noten, in sie hineingeschrieben, woraus sich ergibt, daß er erst später beigefügt worden ist.

[8]) Geschrieben IΣACK.

[9]) Geschrieben FORTVNA ĐM GRAND TIEMPO. Mit anderer Tinte IOSQVIN.

15 (16) Tandernack[1]) uf dem rin lag. Pauli Hofheimer Max. Aemiliani imp. musici carmen. fo. 24v—27v.
16 (17) Isacio compositore. La martinella. fo. 27v—30r.
17 (18) Benedictus. Isaac[2]). fo. 30r—32r.
18 (19) Lamorra Isacius author. fo. 32v—34v.
19 (20) Si dormiero Isac. fo. 35r—38v.
20 (55) Fantasia In ut. Johan Kotter. (Im Index: Carmen in ut.) fo. 38v—39v.
21 (21) Adiu mes amors. Isac. fo. 40r—41v.
22 (22) Ade mit leid. P. Hofheimer. fo. 42r—42v.
23 (47) Spanieler. Jo. Kotter. fo. 42v—44v.
24 (10) Fortuna in mi. fo. 45r—47v.
25 (23) Tota pulchra es. fo. 47r—48v.
26 (56) Prohoemium[3]) in re. Joan. Kotter. (Im Index: Praeambulum in re.) fo. 48v—49v
27 (24) Salve regina. Jo. Kot. fo. 49v—51r.
28 (25) Ad te clamamus. fo. 51r—52v.
29 (26) Eia ergo. fo. 52v—54r.
30 (27) O clemens. fo. 54r—55r.
31 (28) O dulcis Maria. fo. 55r—56r.
32 (57) Preludium in la. Jo. Kot. fo. 56r—58r.
33 (58) ANABOΛH in fa. Jo. Kot. (Im Index ausgelassen.) fo. 58v—59r.
34 (59) Preambulum in fa. eiusdem. fo. 59r—59v.
35 (60) Prohoemium[4]) in re EO. AVTHOR. fo. 59v—60v.
36 (61) Preludium in fa. Kot. (Im Index durchgestrichen und durch *Αναβολή* ersetzt.) fo. 61r bis 62r.
37 (62) Preambulum in sol. Jo. Kotter. fo. 62r—63r.
38 (51) Tancz der schwarcz[5]) knab. Jo. Weck. fo. 63r—64v.
39 (51a) Der Hopp Tancz. fo. 64v—65v.
40 (63) Carmen in sol. Jo. Kot. fo. 66r—67r.
41 (29) Pleni. fo. 67v—69r.
42 (30) Carmen in fa. Zucht eer und lob[6]). Am Rande des Tabulaturtextes: Lob er und zucht P. Hofheimer. fo. 69r—70v.
43 (31) Kan ich kein freid. S. Dietrich[7]). fo. 70v—71v. — fo. 72r leer.
44 (52) Dantz moss. Benczenhauer. M. H. v. Constantz. fo. 72v—73v. — Zweiter Teil fo. 73v—74r.
45 (32) Expecta ung pauco. DB.[8]) fo. 74r—85r.
46 (34) Ach hulf mich leid und semlich(!) klag. J. C. zu Constantz[9]). fo. 75r—77r.
47 (35) Jay trop ayme. (Im Index: i fa.)[10]) fo. 77v—78r.
48 (36) Amy souffre que je vous ame[11]). fo. 78r—78v.

---

[1]) Das T mit anderer Tinte durchstrichen; wohl zur Apostrophierung: T' Andernack = Te Andernack, zu Andernach.
[2]) In Rasur.
[3]) Das h durchstrichen.
[4]) Das h durchstrichen.
[5]) Richter liest: Tancz. der Schwanz knab.
[6]) Die Worte „Zucht eer und lob" von anderer Hand, als „carmen in fa".
[7]) „S. Dietrich" von derselben Hand, wie der zweite Teil des Titels 42.
[8]) Eventuell auch IB (Joh. Buchner?) zu lesen, aber sehr fraglich.
[9]) Das ursprüngliche „Co:" ist zu Constantz vervollständigt. Richter schreibt dazu: Wahrscheinlich Joh. Buchner.
[10]) Unsicher; ebenso in Nr. 50—54.
[11]) Richter findet in Nr. 48 u. 49 wieder Joh. Kotter's Handschrift; jedenfalls ist aber Nr. 47 von derselben Hand geschrieben.

49 (37) Est Jlcz[1]) conclud par ung arrest damor. fo. 79r—79v.
50 (38) Je my plains fort. fo. 79v—80r.
51 (39) Sicut malus. fo. 80v—82r.
52 (40) Nach willen din. fo. 82v—83r.
53 (33) Exspecta ung pauco. fo. 83v—84r.
54 (41) Uß tieffer nodt schry ich zů dir. HK 1532[2]). fo. 84v—85r.
fo. 85v—99v leer.
55 (48) Spaniol. Kochersperg. I. K. (nicht mehr im Index)[3]). fo. 100r—101v.
fo. 101v—120v leer.
56 (16a) Andernack. Altus. s. fo. 24 i. fa. von eim andern darzu zuschlagen. fo. 103r—104r[4]).

Nach dem oben erwähnten „index carminum" folgt der eigentliche Tabulaturtext. Die allgemein übliche Notierungsweise der Zeit (vgl. Kleber und Buchner) befolgt im wesentlichen auch Kotter. Deshalb bedarf es hier nur einer vergleichenden und zusammenfassenden Übersicht.

Der Umstand, daß die Sammlung in erster Linie für Klavier bestimmt ist, hat keine Abweichung von der in Orgeltabulaturen üblichen Notierungsart zur Folge. Es wäre interessant, etwas über den Fingersatz in dieser Zeit zu erfahren, zu wissen, ob er bei Orgel und Klavier wesentlich verschieden gewesen ist. Bei der großen Abhängigkeit der Klaviermusik von der Orgel in unserer Zeit ist das nicht gerade zu erwarten. Einige Dezennien später gibt uns Hans von Constanz als erster Aufschluß über diesen Punkt[5]); das, was er sagt, wird aber wohl schon längere Zeit vorher Geltung beanspruchen dürfen, denn bekanntlich legt die Theorie das fest, was sich in der Praxis allmählich und lange Zeit hindurch vorgebildet hat. Jedenfalls waren die Stücke unserer Tabulatur für einen Dilettanten nicht ohne weiteres spielbar, obwohl die deutsche Tabulaturschrift die Anforderungen an den Lernenden auf ein möglichst geringes Maß beschränkte[6]). Einen Hauptgegenstand für den Unterricht bildete neben dem rein Musikalischen, das einen besonders großen Platz beanspruchte[7]), die Anwendung des richtigen Fingersatzes[8]). Es mögen wohl auch die Art der Fingerapplikatur und deren Einzelheiten Eigentümlichkeit der betreffenden „Schule" gewesen sein; Buchner würde also die Hofheimersche vertreten, der auch Kotter an-

[1]) Richter liest iltz.
[2]) Der Vermerk von moderner Hand: „Hans Kotter: cf. F IX. 58 Nr. 10" bezieht sich wohl nur auf denselben Schreiber, Kotter.
[3]) Vermerk von moderner Hand: „= F IX 58 No. 9."
[4]) „i fa" unsicher.
[5]) Vgl. Paesler, S. 19ff. — Ausführlicher spricht El. Nic. Amerbach darüber. Die spanischen Quellen Kinkeldey, S. 14 und 33ff.
[6]) Vgl. Finkeldey, a. a. O., S. 104 und sonst Schering, Studien, S. 96f.
[7]) Vgl. u. a. Kinkeldey, a. a. O., S. 80ff.
[8]) Im 4. Buch der Ausgabe von 1555 seiner „Declaracion" gibt Juan Bermudo Aufschlüsse über die Erfordernisse für das Spielen; die hauptsächlichsten seien die Kenntnisse von der Handhaltung, mit welchen Fingern man auf-, mit welchen abwärts spielen muß, damit man schwierige Passagen leicht ausführen kann, mit welchen Fingern die Verzierungen zu schlagen sind und auf welchen Tasten. „Nimm als speziellen Rat, daß du dieses nicht von einem barbarischen Spieler lernst, sonst spürst du dein ganzes Leben lang Mängel." Kinkeldey, a. a. O., S. 12.

gehörte. Wohl auch der Umstand, daß gerade der Fingersatz schwer in Regeln zu geben war, — die Fingersatzregeln Buchner's sind, wenigstens für unsere Begriffe, nichts weniger als einfach — forderte persönlichen Unterricht[1]), welchen bei Amerbach anzunehmen eine Briefstelle besondere Veranlassung gibt[2]).

Die Stücke unserer Tabulatur sind im wesentlichen in streng durchgeführter Dreistimmigkeit gehalten; nur die Nummern 21, 32, 33 und 49 weisen durchgehende Vierstimmigkeit auf[3]), also, was für die Chronologie bezeichnend ist, erst Stücke nach den eine Gruppe bildenden Nummern 1 bis 20. Es ist noch das dreistimmige Hofheimersche Tandernack (Nr. 15) hervorzuheben, zu dem sich am Ende der Tabulatur ein „Altus, von eim andern darzu zuschlagen" vorfindet[4]).

Der Diskant ist auf einem 6-linigen Notensystem[5]) notiert. Die einzelnen Takte, soweit man von solchen reden darf, sind durch Zwischenräume deutlich voneinander geschieden, wie das auch bei Schlick, Kleber und Buchner der Fall ist[6]). Von Schlüsseln[7]) für das Diskantsystem sind in der Regel drei: c, g, dd angewendet, zur Seltenheit wird auch der f-Schlüssel zugezogen (in Nr. 10 usw.). Der Grund für die Anwendung verschiedener Schlüssel in verschiedenen Lagen ist der, Hilfslinien zu vermeiden; daß trotzdem solche hier und da eintreten mußten, zeigt sich in einzelnen Stücken (Nr. 20, Takt 13 usw.)[8]).

---

1) Daß mündlichem Unterricht vieles vorbehalten war, u. a. auch die Ausführung von Verzierungen, „die sich fast täglich ändern", bestätigt Juan Bermudo im Vorwort zum I. Buch der „Declaracion" von 1549 (Kinkeldey, S. 12). Buchner legt auf den Fingersatz großes Gewicht mit den Worten im Fundamentum, Cap. I: „Praeter decus, quod commoda digitorum applicatio ludendi affert, multum quoque iuvat expeditiorem ludendi rationem ... Proinde in primis erit curandum, ne temere quemvis digitum cuilibet clavi adplicemus, verum eum, qui sit nos ad posterius magna sequentium nobilitate ducturus." Daß die Applikatur mit den Regeln allein noch nicht genügend erlernt werden kann, beweisen folgende Worte: „Quamquam vero applicandi ratio regulis tradi nequeat, propter crebram omnis generis variationem, tamen ... Vgl. Paesler, S. 19.

2) Vgl. S. 23.

3) Vierstimmig sind in dreistimmigen Stücken Schlußtakte, wie in Nr. 26, 29, 30; sie sind teilweise etwa sogar fünfstimmig, so in Nr. 10, 29, 46. In Nr. 45 herrscht 5 Takte lang, in Nr. 53 stellenweise Vierstimmigkeit.

4) Vgl. Kinkeldey, S. 89. Kinkeldey konstatiert, daß, soweit ihm Vergleichsmaterial vorgelegen habe, mit Ausnahme dieses Tandernack alle Sätze bei Kleber und Kotter immer vollständige Übertragungen seien, die dreistimmigen Sätze solche dreistimmiger Vokalwerke, die vier- und fünfstimmigen von ebensolchen. Daß das für Kotter nicht durchweg zutrifft, vgl. Merian I.

5) Schon der Squarcialupi-Codex (Flor. Pal. 87; vgl. Ambros III, 483f.) besitzt Systeme mit 6 roten Linien, eine Seltenheit für die Orgeltabulaturen der Zeit vor 1450 (Kinkeldey, S. 101; Wolf, Mensuralnot. I, 228ff.). Ebenso benützt Schlick 6 Linien, das Buxheimer Orgelbuch 7, Buchner 5, Paumann 7 (Chrys. Jb. II, 85, vgl. Wolf, a. a. O. I, 390f.). Kleber verwendet 5—7 Linien, wovon diejenigen über 5 frei gezogen sind (Loewenfeld, S. 14). Einzelne Tabulaturen sind nur in Buchstaben notiert: Loeffelholtz, die beiden aus Amerbach's Besitz Basl. Univ.-Bibl. F IX 42 und 43, Jac. Paix 1583 u. a.

6) Im Buxheimer Orgelbuch (gegen Ende fehlen sie) und bei Paumann (Faks. bei S. 182) sind Taktstriche vorhanden; in den „Tabulaturen etl. lobges." sind Zwischenräume, in Virdung's „Musica getutscht" Taktstriche.

7) Vgl. S. 26, Anm. 1. Schlüssel = „clavis signanda". „characteristica" oder „praescripta".

8) Die Systeme stellen gleichsam Ausschnitte aus einem alle Schlüsselzahlen zugleich umfassenden Systeme dar. Ornitoparch (1517) verwendet ein 10-Liniensystem, dem alle gebräuchlichen Schlüssel vorgezeichnet sind (Ambros III, 448), Schlick c. g. d.

Die Schlüssel kommen äußerlich betrachtet folgendermaßen vor: entweder die drei (c, g, dd) zusammen auf der 1. 3. 5. Linie (von unten), was sich am häufigsten findet; dieselben auf der 2. 4. 6. Linie[1]), selten f-, c- und g-Schlüssel auf der 1. 3. 5. Linie[2]). Häufig ist die Verwendung nur zweier Schlüssel (c, g), entweder auf Linie 1 und 3 oder 2 und 4, zur Seltenheit auf Linie 3. 5[3]). Warum, wenn oben oder unten etwa einmal die Linie zur Bezeichnung der Quinte frei gelassen wird, diese unbezeichnet geblieben sein mag, ist nicht recht einzusehen; der Grund liegt nicht etwa darin, daß die Noten in dem betr. System nicht über den zu oberst stehenden Schlüssel (also g) hinauf oder den zu unterst stehenden (c) hinab schreiten, denn gewöhnlich gehen sie sowohl nach unten als nach oben darüber hinaus. Des weitern kommen vor: g und dd (auf der 2. 4. Linie), auch den g-Schlüssel allein trifft man, der als Vorläufer des modernen das Feld, schon auf der zweituntersten Linie, für sich behauptet[4]). In einigen Stücken findet sich ein- oder mehrmaliger Schlüsselwechsel.[5])

Notiert werden die Stimmen in der damals üblichen deutschen Orgeltabulatur, wie wir sie aus Kleber und Buchner zur Genüge kennen. Immerhin gestaltet sich hier alles um einen Grad einfacher als dort, entsprechend der etwas früheren Entstehungszeit. Dazu gehört auch der Umstand, daß die Dreistimmigkeit noch bei den weitaus meisten Nummern die Regel ist.

Oberstimme: Die Köpfe der dem Liniensystem eingeschriebenen Noten sind ausgefüllt[6]), auch die Schlußnote ist in der Regel geschwärzt. Nur die Stücke 44—46 und 50—53 machen wieder eine Ausnahme, hier ist ganz die Klebersche Notationsweise angenommen (leere Schlußlonga mit Fermate)[7]). Fermaten zu schwarzer Longa besitzen eine Anzahl Sätze. Im Innern des Stückes kommt bei Kotter die Fermate mit wenigen Ausnahmen[8]) nicht vor[9]). Von mehreren gleichwertigen Noten, bis zu vier, hat nur die erste den Hals mit Fahne; in den Stücken nach Nr. 20 kommen

---

[1]) In Nr. 1, 4, 8, 24, 25, 27—29, 41, 43.

[2]) In Nr. 10, 24, 41.

[3]) In Nr. 15.

[4]) In Nr. 51, 52.

[5]) In Nr. 6, 7, 9, 13, 15.

[6]) Schlick (1512) hat noch durchweg weiße Notenköpfe, das Burheimer Orgelbuch aber schwarze. Bei Kleber, Luscinius und Buchner ist die Longa leer, die übrigen Noten sind gefüllt.

[7]) Ebenso im Salve von F VII . 26 (aber ohne Fermate). Eine Doppelschlußnote im System: Nr. 47.

[8]) Nr. 53 Takt 10, Brevis mit Fermate, ebenso Nr. 44 Takt 12, 51 Takt 12.

[9]) Die Ansicht, die Fermate, der Bogen mit Punkt, sei aus der Longa hervorgegangen, möchte aus dem Grunde wohl fraglich erscheinen, da sie bei Kotter immer mit der Longa vereint vorkommt (vgl. Paesler, S. 29). Außerdem glaubt Paesler (Tab. II), das Vorkommen der Fermate 𝄐 auch in den Unterstimmen bei Kotter feststellen zu können. Es sind wieder die Stücke 44—46 und 50—55, die zu dieser Ansicht verleiten könnten. Im Tenor von Nr. 44 findet sich allerdings mehrmals das Bild $\widehat{\bar{g}}$, $\widehat{\bar{c}}$, was aber hier durchaus keine Fermate darstellt, sondern nur auf den Schreiber zurückzuführen ist, der in seiner flüchtig-kräftigen Art den die Oktave bezeichnenden Strich in kühnem Bogen über statt unter das Breviszeichen setzte (vgl. auch Schlußtakt von Nr. 46; Nr. 53). Dennoch könnte es in Nr. 53 Takt 10 den Anschein haben, als ob hier eine Fermate gefordert sei: die Oberstimme zeigt die erwähnte Brevis mit Fermate, Alt und Tenor (dieser Takt ist fünf-, der vorhergehende vierstimmig) heißen $\widehat{\bar{e}}$ und $\widehat{\bar{c}}$; aber auch hier sind die „Bogen" Oktavstriche, wie durch den vorhergehenden Takt eindeutig festgelegt wird; zudem würden die beiden Baßstimmen ($\dot{c}$ und $\dot{g}$) auf die „Fermate" verzichten. — Daß die in der Lautenmusik ebenso häufig wie in der Klaviermusik vorkommende Fermate von Anfang an die heutige Bedeu-

auch bis zu 6 dermaßen vereinigt vor[1]). Wenn nur zwei Noten desselben Wertes (von der Semiminima an) aufeinander folgen, sind sie, wie heutzutage, mit den Balken zusammengebunden; die Balken reichen dann oft ziemlich weit über den Hals der zweiten Note hinaus: [2]). Von den Minimen hat jede ihren besonderen Hals mit Fahne; voneinander verschiedene Werte sind nicht verbunden. Gerade in dieser noch etwas engherzigen Auffassung zeigt die Tabulatur, zum mindesten der von Kotter geschriebene Grundstock, noch einen älteren Stand als die Kleber's. Besonders deutlich wird diese ihre zeitliche Rückständigkeit bei einem Vergleich mit den fortschrittlichen Stücken 44—46 und 50—53. Es sind hier nicht nur Minimen, sondern auch die verschiedensten Werte ganz nach Willkür durch ihre Balken miteinander verbunden, so daß Figuren vorkommen wie . Aber ebenso oft findet sich auch dieselbe Aufeinanderfolge in selbständigen Werten ausgedrückt.

Das Versetzungszeichen ist jeweilen nur für eine Note gültig. Wo es nicht steht, wie etwa in formelhaften Verzierungen, ist ein Fehler, nicht Absicht anzunehmen[3]). Der Verlängerungspunkt entspricht meist dem heutigen Gebrauch; so wurde er von jeher angewendet[4]). Hier und da gilt er mehr als die Hälfte der vorhergehenden Note, wie in Nr. 32 des öftern. Das in anderen Tabulaturen übliche Custoszeichen ist nie verwendet.

Die Notierung der Unterstimmen weicht im Ganzen ebensowenig vom Gebrauch der Zeit ab, wie die der Oberstimmen: Es kommt hier wohl zum erstenmal in einer „Orgel"tabulatur vor, daß diese Wertzeichen von der Semiminima an verbunden, d. h. deren Balken von einer Note in die andere hinübergezogen sind[5]). Triolen und Sextolen werden in den ersten zwanzig Nummern nicht angewendet; erst Nr. 31 bringt solche.

---

tung hatte, geht aus der Definition des Tinctoris (Chrys. Jb. I, S. 55ff. s. v. „punctus") hervor; für die Lautenmusik stellt Or. Fineus (Attaignant 1530) die Bedeutung der Fermate, die bei ihm ebenfalls Orgelpunkt heißt, folgendermaßen dar: „𝄐 sapelle poinct dorgue et vault double semibreve ou autant quon le veult faire valoir." Newsidler 1536: 𝄐 bedeutet, „das man die stimme der saitten gantz und gar laß ausbrummen". Über die verschiedenen Benennungen (quietantia, cardinalis, corona usw.) vgl. Wolf, Notationsk. I, S. 385.

[1]) Ganz unverbunden, d. h. jeder mit seiner eigenen Fahne versehen, sind die Notenwerte bei Paumann und bei Jac. Paix, Orgeltab. 1583 (Wasielewski, S. 27). In dem von Wolf beschriebenen Codex Berlin Mus. Ms. Z. 21 (Ende 15. Jahrh.) kommen schon Fusae miteinander verbunden vor (vgl. Wolf, Mensuralnot. I, 402 f.).

[2]) Zu Verwechslungen Anlaß gibt die Schreibweise = ♪ ♪ oder = ♪ ♩.

[3]) In den Nrn. 1—20 fehlt es hie und da versehentlich; von 20 an ist besonders häufig in der ständigen Formel das fis unbezeichnet geblieben, jedenfalls aus Flüchtigkeit. Vgl. Merian I, Anmerkungen zu Nr. 29 usw. Auch Bernoulli, a. a. O. V, 25 f.

[4]) Virdung (Fol. 29v): „. . . gilt alweg halbs tail der noten"", El. N. Amerbach, Tab. 1571 (Wasielewski, S. 24): „legt allwege der Bedeutung des Charakters den halben theil zu". Im Buxheimer Orgelbuch ist der Wert des Punktes allerdings oft willkürlich.

[5]) Die Figur wird als „leiterlein" (Newsidler), „leufflein" oder „gitter" bezeichnet. Paumann, das Buxheimer Orgelbuch und Kleber wenden die Wertzeichen in den Unterstimmen isoliert an (Paesler, S. 68).

Die Oktave ist verschieden abgeteilt; sie schwankt in ihren äußern Grenzen zwischen h—a (resp. b) und c—b (resp. h)[1]). Der Gesamtumfang der Unterstimmen ist bei Kotter von F an gewöhnlich bis h, in den freien Sätzen 32 und 33 bis c, in Nr. 54 und 55 sogar bis d; die Oberstimme geht von h bis a. Kotter folgt auch darin dem allgemeinen Gebrauche, daß er den Baß unmittelbar unter dem Diskant notiert; bei dreistimmigen Sätzen folgt dann nach unten zu der Tenor, bei vierstimmigen zunächst der Alt, dann der Tenor; letzterer ist also in allen Fällen zu unterst notiert. Eine Ausnahme macht nur Nr. 25, wo der Tenor einen vagansartigen Charakter besitzt, indem er sich meist zwar über, von Takt 28 bis 35 aber unter dem Baß bewegt.

Die Frage, warum die Notierungsweise der alten Orgeltabulaturen in den meisten Fällen eine Reihenfolge aufweist, die Diskant und Baß zusammen und den Tenor zuletzt notiert, hat schon manche Forscher beschäftigt. Die Lösung scheint einfacher zu sein, als Loewenfeld[2]) und Paesler[3]) anzunehmen geneigt sind; sie läßt sich wohl auch etwas innerlicher motivieren, als Kinkeldey's[4]) auf den ersten Blick sehr glaubhafte Erklärung es tut. Wenn auch die Chorbücher, wie letzterer vermutet, nicht ohne Einfluß gewesen sein mögen, so ist doch wohl gerade nicht anzunehmen, daß der Schreiber der Tabulatur, der ja bequem Zeit und Gelegenheit hatte, die günstigste Anordnung zu wählen, die mechanischste Art der Übertragung angewendet hat, nur weil die Stimmen im Chorbuch, äußerlich betrachtet, in dieser Reihenfolge notiert waren. Das Interesse und die Bequemlichkeit seines Spielers, seiner selbst oder seines Schülers, war ihm wohl wichtiger, wie ja überhaupt die Intavolierung zunächst eine Spielerleichterung sein sollte. Der innere Grund zu der genannten Anordnung der Stimmen liegt darum wohl einfach in der Übersichtlichkeit. Zur Begründung dieser Ansicht kann unsere Kottersche Tabulatur deshalb gut beitragen, weil sie noch nicht den Fortschritt der Kleberschen oder Buchnerschen Zeit zeigt, die Entwicklung also noch weniger verwischt ist. Dem Organisten soll, wo es sich um eine Liedbearbeitung handelt, vor allen Dingen die wichtigste Stimme, die ursprünglich die Liedmelodie trägt, der Tenor, in die Augen fallen; dieser ist mit seinen meist längeren Notenwerten schneller zu überblicken, als die übrigen Stimmen, und da
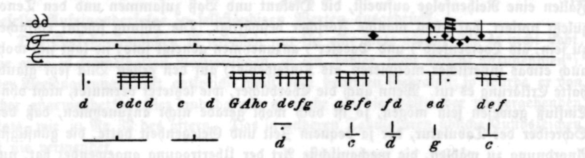
---

1) Bei Kleber geht die Oktaveinteilung von h—a, wohl auch zuweilen von c—h; Löwenfeld kann das der undeutlichen Schreibweise wegen nicht erkennen, entscheidet sich aber „der allgemeinen Praxis nach" für das erstere. Man kann aber eben zu dieser Zeit noch nicht von einer allgemeinen Praxis reden. Luscinius (Musurgia 1536) schreibt Hofheimer die Abgrenzung von h—b zu (wäre das allgemeiner Brauch gewesen, so hätte es nicht als Hofheimer's Art erwähnt zu werden brauchen); er selbst rechnet (Paesler, S. 23) vereinzelt auch von f—e und g—f. Schlick, aus dem Eitnerschen Faksimile zu schließen, scheint von (h resp.) c—b zu zählen, Paumann nach dem Faks. in Chrys. Jb. 1867, S. 182, von h—a Erst bei El. N. Amerbach ist die durchaus geforderte Einteilung die heutige c—h. Die früheste Teilung begann wohl mit dem untersten Ton, also mit A (vor Hinzufügung des Γ), wie Virdung von Guido bezeugt (vgl. Neudr. Fol. 22r). Für seine Zeit rät Virdung mit F zu beginnen. Sein Schema heißt in der Tat F—e, f—e, dann aber nur $\bar{f}$—$\bar{h}$, darauf Verdoppelung der Buchstaben: cc—gg.

2) Loewenfeld, a. a. O., S. 21 f.

3) Paesler, a. a. O., S. 59—62.

4) Kinkeldey, Orgel und Klavier, S. 190. K. hat die Vierstimmigkeit allein im Auge.

er meist eine bekannte Melodie darstellt, so genügt dem Organisten ein Blick zur Orientierung, so daß er sich nun nur noch — wir reden vom dreistimmigen Satz als dem ursprünglicheren — mit den beiden andern Stimmen, Diskant und Baß, zu befassen braucht, die ihm, weil lebhafter bewegt, in der Ausführung in der Regel mehr Schwierigkeiten machen müssen, und auf die er dann seine ganze Aufmerksamkeit konzentrieren kann. In dieser Hinsicht waren ihm Baß und Diskant — auch im Sinne von Kinkeldey, dessen weitere Ausführungen dadurch nicht berührt werden — die wichtigsten Stimmen. Die Konsequenz davon war, daß sie direkt untereinander und auch in der Zukunft noch lange zusammen notiert worden sind. Unsere Tabulatur zeigt das teilweise noch denkbar deutlich; man vergleiche etwa den Satz Nr. 4 („Was ich durch gluck"), dessen Anfang folgendermaßen aussieht:



Ähnlich in andern Sätzen. Wo etwa vorübergehend eine vierte Stimme hinzutritt, wird der Tenor natürlich zu unterst belassen und die (nicht obligate) vierte Stimme zwischen Baß und Tenor notiert.

Dieser Brauch, den Tenor konsequent zu unterst zu notieren, datierte also noch aus der Zeit, wo man den Tenor aus dem zu „organisierenden" Lied eines Isaac, Brumel, Josquin usw. unverändert oder doch fast unverändert übernahm und nur die andern Stimmen mehr oder weniger verzierte. Die ältesten erhaltenen Orgeltabulaturen weisen alle hauptsächlich 2-, zur Ausnahme 1- und 3-stimmige Stücke auf, die englische aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, der Squarcialupicoder[1]), Paumann's „Fundamentum organisandi". Während der Übergangszeit, wo immer häufiger eine dritte Stimme sich dazu gesellte, war diese dritte Stimme zunächst eine vox vagans, contratenor genannt; sie kann den Baß des Stückes darstellen, aber auch über dem Tenor sich bewegen. Eine Stufe in dieser Entwicklung bezeichnet wohl das Burheimer Orgelbuch; hier finden wir noch oft 2-, viele 3-, zur Seltenheit schon 4-stimmige Stücke[2]). Die erste bekannte Tabulatur, wo die Dreistimmigkeit Regel geworden ist, ist die mit der Kotterschen fast gleichzeitige von A. Schlick, die allein von den ältesten die moderne Anordnung der Stimmen nach Diskant, Tenor, Baß aufweist; sie muß als Ausnahme gelten. Die Dreistimmigkeit war und blieb von nun an die Regel; Buchner gibt seine Kompositionsregeln für die Dreistimmig-

[1]) Vgl. S. 29, 36 Anm. 1.

[2]) Mh. f. Mg. 1887, Beil., S. 3. Das Klavier kann den Charakter der vox vagans nicht zum Ausdruck bringen (man müßte denn Pedalklaviere annehmen), kann auch nicht Tenor und Contratenor zur Unterscheidung bringen. Nichtsdestoweniger wurde in der Aufzeichnung doch das vokale Stimmenbild festgehalten, so z. B. bei Kotter Nr. 21.

keit, — erst Buchner, obschon sie praktisch ja schon längst geübt war[1]). Bei Kotter besteht der Grundstock der Tabulatur aus dreistimmigen Stücken; sie darf also wohl als Muster für jene Zeit aufgefaßt werden. Die Regel für die Anordnung der Stimmen ist hier, wie gesagt, Diskant, Baß, Tenor; der frühere Contratenor ist fast durchgängig zum Baß geworden, nur hin und wieder zeigt er einen vagansartigen Charakter; als wirkliche vox vagans kommt jetzt neu hinzu die später zum Altus werdende Stimme. Der normale und gegebene Orgelsatz dieser Zeit war also die Dreistimmigkeit[2]); wenn nun in der Folgezeit — die Entwicklung geschah in dieser Zeit sehr schnell, und verschiedene Entwicklungsstufen finden sich nebeneinander[3]) — eine weitere Stimme hinzutrat, so wurde sie zunächst unter den festen Grundstock des 3stimmigen Schemas gesetzt[4]); nachdem die Vierstimmigkeit gebräuchlich wurde (und das geschah sehr bald), wurde auch die vierte Stimme dem Schema einverleibt und zwar so, daß Diskant und Baß nicht auseinandergerissen wurden, der Tenor aber wieder an die letzte Stelle kam, wie man es gewohnt war[5]). Als Übergangsstadium also kann man es betrachten, wenn eine zunächst noch nicht eingebürgerte Stimme unter den Tenor gesetzt wurde.

Der Grund zu dieser Notierungsweise konnte natürlich nur so lange in vollem Maße Geltung beanspruchen, als der Tenor Träger der Liedmelodie, und zwar in ihrer einfachsten Form, war. Daß wir in unserer Begründung von dieser Annahme ausgegangen sind, ist wohl geschichtlich gerechtfertigt. Das dürfte gerade so lange der Fall gewesen sein, bis sich diese Reihenfolge der Aufzeichnung eingebürgert hatte, und die Anordnung wurde dann auch dorthin übertragen, wo es sich nicht mehr um Liedbearbeitungen handelte und der Tenor infolgedessen keine Sonderstellung im Stimmengewebe mehr einnahm. Auch auf die gänzlich freien Orgelsätze ist sie dann angewendet worden, obschon hier erst recht kein stichhaltiger Grund dazu mehr vorlag[6]). Wie gesagt, im Anfange der Entwicklung wiegen die Orgelsätze mit Liedmotiven im Tenor noch ganz bedeutend vor; als sie dann gegenüber den freien Formen etwas zurücktraten, hatte sich der Brauch in der Notierungsweise schon eingelebt.

---

[1]) Obwohl in der Sammlung auch vier- und fünfstimmige Stücke vorkommen. Für die Notwendigkeit des dreistimmigen Satzes gegenüber dem zweistimmigen führt er ästhetische Gründe an (Paesler, S. 42).

[2]) Paesler beweist das einleuchtend, S. 59 f.

[3]) Die Darlegung der Notation lieferte Beispiele dazu.

[4]) Im Burheimer Orgelbuch, wo neben den zwei- und dreistimmigen Stücken zur Ausnahme schon vierstimmige vorkommen, ist der Contratenor fast stets unter dem Tenor notiert. — Vielleicht wurde die vierte Stimme überhaupt nur zu eventuellem Gebrauche hingesetzt und beim Spielen ebenso oft weggelassen.

[5]) Buchner, der fast zu gleichen Teilen drei- und vierstimmige Stücke hat, sagt: „Videtur quoque mihi haud incommode factum, si bassus discantui subiiciatur, basso altus, alto tenor, tenori quidquid est aliarum vocum (Paesler", S. 36). Mit den summarischen Schlußworten scheint für den mehr als vierstimmigen Satz deutlich belegt zu sein, was oben auf die ganze Entwicklung angewendet wurde: neu hinzutretende Stimmen wurden vorerst unter den Tenor gesetzt. — Nach Paesler ist bei Buchner im praktischen Teil die moderne Stimmanordnung bereits vorwiegend. Nach Chybinsky (Sb. JMG 1911/12), S. 478, benützt Johannes de Lublin in seiner Tabulatur (1537—48) ebenfalls die normale Folge D A T B.

[6]) Schon Paesler (S. 64) weist darauf hin, daß die akkordische Auffassung in den freien Stücken die Anordnung der Stimmen nach ihrer Höhenlage begünstige.

B. Die Handschrift F IX. 58.

Eng mit der eben besprochenen Handschrift verwandt, weil wohl im Anschluß an sie oder gleichzeitig mit ihr entstanden, ist das Manuskript F IX. 58[1]). Der Karton trägt die Bibliotheksaufschrift: „Zehn Musikstücke, geschrieben von Hans Kotter, Organist zu Freiburg im Üchtland." nebst dem Bibliotheksstempel. Der Grundstock der Handschrift (die Blätter 1—13 umfassend) ist wahrscheinlich zuerst in mehrere Teile geteilt gewesen, denn sämtliche Blätter weisen Spuren einer einstigen Faltung auf; offenbar sind fol. 1—7 doppelt, d. h. übers Kreuz gefaltet gewesen, als ob sie einmal in einem Briefe oder dgl. hätten eingeschlossen werden müssen, während die Blätter von fol. 8 an nur einmal und zwar der Höhe nach zusammengelegt gewesen zu sein scheinen. Von der ersten Gruppe läßt sich wieder fol. 6/7 abtrennen, das den Spanischen Tanz des H. v. Constanz enthält. Der Inhalt der Handschrift ist folgender[2]):

Hauptteil:

a) (49) Spanyöler Tancz. Hans Weck organist zů Friburg im Brisgow[3]). fol. 1r—2r.
b) (49a) Hopper dancz[4]). fol. 2v—3r.
c) (53) Ein ander dancz. eodem authore[5]). fol. 3v—4r.
d) (53a) Hopper dancz. fol. 4r—5r.
fol. 5r System 2 und 3 leer. fol. 5 mit 3 leeren Systemen.
e) (50) Spaniol. M. H. von Constantz[6]). fol. 6r—7v.
f) (42) O Herre got Begnade mich (Nach diner gůt erbarme dich[7]). fol. 8r—9v.
g) (43) Au boys de deul / En lombre dung } fol. 10r—10v.
h) (44) Jo. Rousee[8]) Sur le bon bon bon. fol. 11r—13r.
fol. 13v leer.

II. Teil (angehängte Blätter):

i) (48) Der Kochersperger Spanieler[9]). fol. 14r—15v. Am Schlusse mit zugefügtem Text und Nachschrift „also mögen Jr by der Repetitz anfahen und zů Nürrenberg enden."
k) (45) En est iltz ung qui ayme. fol. 15r.
l) (46) Jay mis mon cœur[10]). fol. 15r—15v.

Unter l: „Die kleine gab schencke ich Doctor Bonifatio Ammerbacher HK"[11])
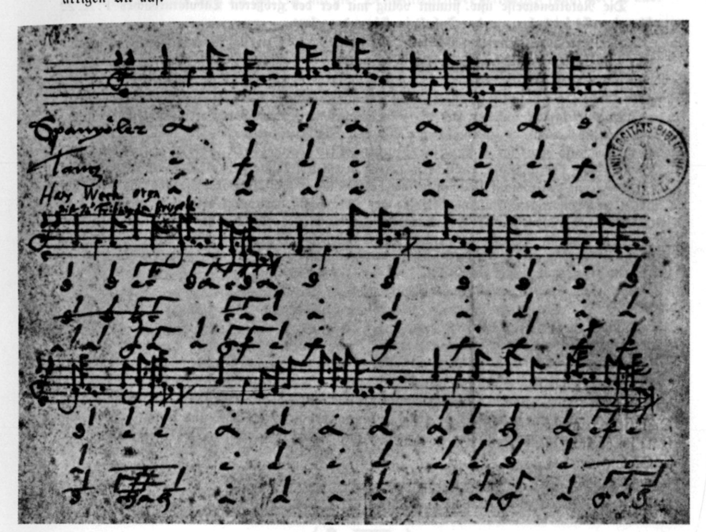
Je drei 6-Liniensysteme, von einem Instrument gezogen, stehen auf einer Seite; fol. 14 (größeres Querformat) trägt auf recto 4, fol. 15 (Folio) auf recto 6 Systeme. An Schlüsseln kommen c g dd und g dd vor.

Stück e ist dreistimmig, ebenso wie die folgenden (außer g, h) von Kotter stammenden, wie ja Kotter überhaupt die Dreistimmigkeit bevorzugt. Auch hier notiert er nach seiner Ge-

[1]) Richter, Katalog, S. 42, erwähnt sie kurz mit Inhaltsangabe.
[2]) Die Sätze in Merian I besprochen; die Nummern in Klammern weisen darauf hin. Von Bibliothekshand sind sie mit 1—11 numeriert.
[3]) „Spanyoler Tancz" ist vom Schreiber des Stückes, der Zusatz betr. Weck von Bonif. Amerbach geschrieben.
[4]) Schreiber wie Satz a bis und mit e. Der Hopperdancz ist Nachtanz zu a. Bei c weist „eodem autore" unter Überspringung von b auf a zurück.
[5]) Vgl. vorige Anmerkung; eodem usw. von Amerbach zugefügt.
[6]) Titel von Amerbach.
[7]) Titel und Tabulaturtext wie alles folgende von Kotter geschrieben. Die Ausführlichkeit des Titels spricht dafür, daß Kotter ihm besondere Bedeutung beimaß. Vielleicht stammt der Satz, wie „Uß tieffer nodt" (Nr. 45), aus jenen trüben Jahren der Verfolgung und Verbannung.
[8]) Richter, S. 43, liest Rousse.
[9]) Von Bibliothekshand mit Bleistift: „= F. IX 22 fol. 100". Mit Tinte oben rechts: „Hans Kotter scripsit"
[10]) Das Blatt, das k und l trägt, ist Folioformat. In l steht statt „coeur" die Figur eines Herzens.
[11]) Offenbar nur auf Fol. 15 bezüglich. Von Bibliothekshand mit Bleistift zugefügt: „vgl. Brief Kotter's an B. Amerbach vom J. 1525 (cod. Bas. G II 20, Fol. 153)" = Brief VII.

wohnheit[1]). In g tritt allerdings durchweg, in h auf kleine Strecken eine Altstimme hinzu.

Die vier ersten Stücke von Weck weichen in der Notation nicht ab. Einmal wird als Repetitionszeichen der Notenhals mit Punkten versehen angewendet[2]), sonst immer :|: oder ✕ resp. ⁝ Diese ersten Stücke weisen als vierte Stimme einen besonders in a und b vagansartigen Alt auf.



C. Die Handschrift F VI. 26 (c).

Die letzte[3]) der hierher gehörenden Handschriften ist die aus 8 Blättern bestehende, wohl einen Teil eines größeren Fundamentbuches darstellende Handschrift F VI 26 (c). Das Manuskript ist, wie die beiden andern, Querquart und besitzt, soweit es uns erhalten ist, keinen eigentlichen Umschlag, die ineinander gelegten 4 Doppelblätter sind nur mit Bindfaden lose zusammengeheftet. Es trägt, schon weil jede Schutzhülle fehlt, starke Spuren des Gebrauchs, war offenbar einmal doppelt zusammengefaltet und auf das Format eines geschlossenen Briefes reduziert. Das als Umschlag dienende Blatt trägt die Aufschrift: „Oßwald Holtzach von Basel 1515"[4]), in einer Schrift und Tinte, die derjenigen, womit der Inhalt des Manuskripts

[1]) Im Schlußtakt von f findet sich im Notensystem eine Brevis mit Fermate.

[2]) Paesler glaubt, die Form ⁝|⁝ komme nur bei Buchner vor.

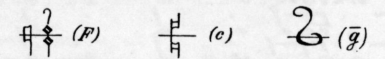
[3]) Bei Richter, Katalog, S. 29, zitiert und kurz beschrieben. Auch Nef, Die Musik in Basel, Sb. IMG. 1909, spricht von dieser Orgelschule und gibt Notizen über den vermutlichen Eigentümer.

[4]) Über Oswald Holzach, den man sich 1515 wohl als Knaben vorstellen möchte, ließ sich nichts Sicheres feststellen. Vgl. Nef, a. a. O., Seiffert-Weitzmann, S. 8. Bonifacius Amerbach und die Holzachische Familie: vgl. Amerbach's Briefwechsel (Univ. Bibl.).
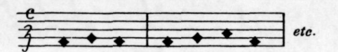
geschrieben ist, gleich und zugleich identisch zu sein scheint mit der Schrift, wie wir sie von Kotter kennen. Es verhält sich nun also wohl so, daß Kotter, vielleicht auf Wunsch oder Empfehlung Amerbach's, der mit mehreren Gliedern der Holzachschen Familie befreundet war, die Handschrift für diesen Oswald Holzach als Lehrbüchlein zusammenstellte, und zwar zu der Zeit, als er, Kotter, schon in Freiburg i. Ü. angestellt war. Am Schlusse der Handschrift findet sich ein „Salve regina in re", dem der Autorname „Hans Kotter" beigegeben ist.

Die Notationsweise usw. stimmt völlig mit der des größeren Tabulaturbuches F. X. 22 überein. Es sei daher nur der Inhalt in Kürze dargelegt.

Das Titelblatt ist auf der Rückseite unbeschrieben; das zweite Blatt trägt auf recto eine regelrechte Solmisationstabelle, wie wir sie aus dieser Zeit zur Genüge kennen[1]). Sie zeigt von unten nach oben die Namen der Töne, in der ersten Kolonne in gregorianischen Buchstaben, von Γ bis e, in der zweiten in den Solmisationssilben Γ-ut bis e-la. Diesen Tonbenennungen sind in der üblichen Art die 7 ineinander greifenden Hexachorde beigefügt: dreimal von g (hex. durum), je zweimal von c und von f aus (hex. naturale, bez. molle). Das dritte Hexachord, also von f bis d, ist gleich oben dem ersten (harten) (von Γ bis e) angeschlossen, obschon es nach dem üblichen Brauche in der 3. Hexachordkolonne stehen sollte. Die Benennung der Töne mit den Solmisationssilben, die bekanntlich einfach die Hexachordsilben nach der üblichen (treppenartigen) Aufeinanderfolge der Hexachorde horizontal abliest, ist natürlich trotz dieser Vorwegnahme des 3. Hexachords die gebräuchliche. Links außen an der Tabelle sind dann auf den ihre Töne bezeichnenden Horizontalen der F-, c- und G-Schlüssel in folgenden Gestalten zugefügt:



Auf der Rückseite von fol. 2 findet sich dann auf 4 Notensystemen à 5 Linien[2]) mit den Schlüsseln f und c eine in schwarzen Breven notierte Tabelle, die verschiedene Übungen enthält; sie beginnt mit dem auf- und absteigenden natürlichen Hexachord und zerlegt dieses dann in Skalen von kleinerem Umfang, die immer wieder auf ihren Anfangston c zurückgreifen[3]):



Es folgen die vollständige c-dur-Tonleiter auf- und abwärts[4]), hierauf die Intervalle c-d, c-e bis c-a, endlich das Hexachord c-a in Terzen auf- und abwärts („ascensus und descensus per tercias"), dann in Quarten aufwärts („ascensus per quartas") zerlegt, worauf wieder 4 Skalen nachfolgen: die erste c-e, die zweite c-f, die dritte c-g, die vierte c-a; zuletzt sind zwei kleine Beispiele von 10—15 Noten angefügt, deren Umfang zwischen d und a sich bewegt, die auf g endigen und mit g beginnen (tonus hypomixolydius).

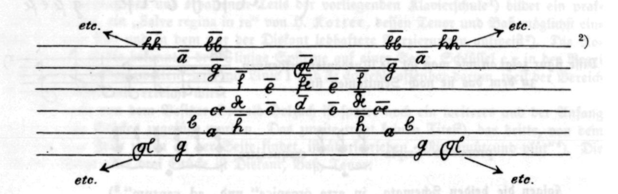
[1]) Ausführlich darüber sprechen z. B. Joh. Tinctoris in seiner „Expositio manus", Herm. Finck usw.

[2]) Durch die ganze Handschrift, außer bei den eigentlichen Stücken, sind Notensysteme von nur fünf Linien angewendet.

[3]) Es ist überhaupt interessant und für diese Zeit um 1515 bemerkenswert, wie in dieser Tabelle alles auf c zurückgeht, sogar die völlige c-dur Tonleiter findet sich in diesem „populär" gehaltenen Übungsheft. Vgl. Anm. 4.

[4]) Wenn auch hier dieses eine Mal die vollständige C-dur Tonleiter vorhanden ist, so beschränkt sich doch alles Folgende wieder auf das Hexachord c—a.

Fol. 3 gibt die Einteilung der Klaviatur, und zwar zunächst in einer Figur, die die Tonskala (mit den chromatischen Tönen) zweimal übers Kreuz miteinander vereinigt, sodann in der Tastenreihe des Klaviers selbst[1]) mit den beigeschriebenen Notennamen. Im wesentlichen bieten die Schemata nichts anderes, als die Tabulatur F IX. 22 in ihrer Aufstellung gibt; die Tastenreihe verzeichnet die Töne F bis aa (ohne Fis und gis, mit Gis), die Figur ebenfalls F bis aa, jedoch ohne Fis und Gis, mit gis. Der Mittelteil der gekreuzten Figur sieht so aus:



[2])

Auf fol. 3 verso und 5 recto treffen wir dann genau dasselbe „fundamentum“, wie wir es aus der großen Handschrift F. IX. 22 kennen; es bietet genau dieselben Abweichungen in der Benennung der Notenwerte von der gebräuchlichen. Neu kommen hier noch hinzu drei Notenbeispiele, die das, was im Schema für die Pausen, für die Semitonien und für die Murdanten zusammengestellt ist, auf Notensystemen erläutern; statt der kurzen lateinischen Stichworte in jenem „fundamentum“ sind hier[3]) ausführliche deutsche Erläuterungen gegeben, wie sie dem Zweck eines Dilettantenlehrbuches besser entsprechen. Im folgenden sind die Figuren, da sie die wörtliche Kopie der aus dem großen Tabulaturbuch bekannten darstellen, weggelassen und nur das von jenem Abweichende verzeichnet:

Fol. 3 „Hie noch folgeth die figur durch welche verstanden wirth // wie lang ein yetzliche noten sol gehalten werden und wie // wie uhf ein tempus oder schlag Behördt etc.“

Astartige Figur mit den Benennungen: Longa, Brevis, Semibrevis, Fusela, Semifusela.[4])

„In dißer figur wirdt verstanden wie man die pausen oder stilhschwigen sol lören erkhennen“
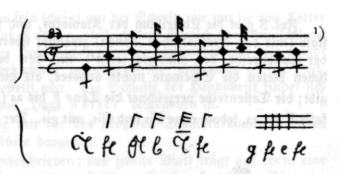
[1]) Die Untertasten sind braungelb, die Obertasten schwarz bemalt.

[2]) Die Halbtöne gehen hier also in beiden Armen von B—gis, die Oktave von h—b, letzteres ebenso im Tastaturschema.
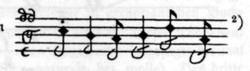
[3]) Sonst findet sich in unserer Handschrift vorher nirgends erläuternder Text.

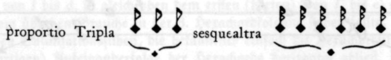
[4]) Wie in der großen Handschrift. — Daß ein Musiker wie Kotter eigenhändig zweimal offenkundig Unrichtiges sollte hingeschrieben haben, dürfte wohl auch mit der Annahme, daß er an der einen Stelle ganz mechanisch kopiert habe, nicht genügend erklärt sein.

fol. 5. „Hie wirth angezeigt wie man sol erkhennen lören die Semitonien



Disse figur zeigt an wie man sol die Murdanten erkhennen zu dem das sie noch Semitonien sind

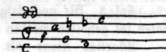




Folgen die beiden Schemata „in arte organica“ und „ad cantum“.[3]

Die hier genannten Schemata sind auf zwei Seiten verteilt, die durch fol. 4 unterbrochen werden. Fol. 4 enthält „clausulen“, die jede ein bis zwei Zeilen umfassen, die erste in ut, die zweite in la, die dritte in mi, die vierte in fa, die fünfte in sol mit b molle. Mit den Worten „die clausel in das Re süch zü end disser clausulen“, die bei der Klausel in la stehen, ist auf fol. 6r verwiesen, wo sich dann die weiteren Klauseln in sol mit be-durum und eben in Re vorfinden; hier steht die Notiz „die clausel in das la süch in dem anfang“. Alle diese Klauseln sind ganz kleine zweistimmige Sätzchen zur Übung der Lauftechnik in beiden Händen.[4]

Das die Klauseln unterbrechende Blatt 5 weist auf recto, wie oben dargelegt, den zweiten Teil des „fundamentum“, auf verso zunächst Beyspiele für die Anwendung der Notenschrift auf: am Anfang der ersten Zeile sind die 3 Schlüssel c g dd vorgeschrieben und zwischen und auf den freien Linien die noch fehlenden Buchstaben eingezeichnet:



darauf folgen im System willkürlich gewählte Noten als Beispiele für die Notierung, die Semitonien und Murdanten. Der Rest der Seite ist ausgefüllt mit „Lauffwerck“, Fingerübungen, wie wir sie noch heute, stufenweise von Ton zu Ton vorrückend, in den Klavierschulen antreffen, von c aus- und auf c zurückgehend[5]). Am Ende der Seite stehen dann die Worte:

---

1) Abwärts gestrichene Noten kommen in der Regel nur in den Fällen vor, wo Platzmangel über dem System zwingt, die Hälse nach unten zu richten (F IX 22, Nr. 20 Takt 3, Nr. 32 T. 18, 30 usw.). In Nr. 47 T. 21 sind aus demselben Grunde die Noten abwärts gestrichen, die Versetzungszeichen aufwärts: In der Umsetzung der Noten in Buchstabenschrift ist eine gewisse Flüchtigkeit nicht zu verkennen. An fünftletzter Stelle fehlt gis, und die vier 32stel lauten eine Stufe zu tief, das Achtel davor fis statt es.

2) Zuerst Murdantes allein, dann mit Versetzung verbunden.

3) Wörtlich wie in F IX 22, auch mit denselben Abkürzungen (dd = dicitur usw.).

4) Schon hier sind auch die einzelnen Takte durch Zwischenräume abgetrennt; in der ersten Klausel Takt 3 besitzt die 5. Note (f) eine Hilfslinie, zugleich ist die Fahne nach unten gerichtet; in der Klausel sol b besitzen Takt 4 und 5 eine oben zugefügte Linie für die Töne c d e d c.

5) Die erste und zweite Übung sind nicht vollständig ausgeschrieben; das Custoszeichen fordert die Fortsetzung.

„Hie noch fol= gend Beschluß und louffwerck mit Beiden Henden zübruchen uhf alle Thön und zů dem Ersten in das ut."

Es ist unzweifelhaft, daß beim Heften der Handschrift Blatt 4 und 5, d. h. das in der Mitte liegende Doppelblatt, falsch gefaltet worden ist. Wenn man das Blatt so faltet, daß fol. 5 vor fol. 4 kommt, so erhält man den natürlichen Lehrgang: die Übungen im Notenlesen und das einstimmige „Lauffwerck" bilden die direkte Fortsetzung des „Fundamentum", und daran schließen sich die Klauseln in ut, la, mi, fa, sol bmolle, sol bdurum und re, zweistimmig.

Den Abschluß des uns erhaltenen Teils der vorliegenden Klavierschule[1]) bildet ein praktisches Beispiel, ein „Salve regina in re" von H. Kotter, dessen Tenor und Baß möglichst einfach gehalten sind und in dem nur der Diskant lebhaftere Verzierungen aufweist[2]). Die Notationsweise ist die bekannte: drei 6linige Systeme auf einer Seite, Schlüssel c g in der Regel auf 2 und 4, in der zweiten Zeile auf Linie 1 und 3; dd fehlt offenbar darum, weil der Bereich dieses Schlüssels nie erreicht wird.

Vielleicht von dem Besitzer Oswald Holzach ist später noch ein weiteres und der Anfang eines dritten Stückes zugefügt worden. Das zweite trägt keinen Titel[3]), das dritte, von dem sich nur eine Zeile unten an der Seite findet, ist überschrieben „Min gmůt und plůt"[4]). Die Stimmenfolge aller drei Stücke ist Diskant, Baß, Tenor.

---

[1]) Fol. 6v—7v 1. System.

[2]) Der Übungszweck ist deutlich.

[3]) Fol. 7v—8v. Es ist ein „Fortuna d'un gran tempo". Vgl. den gleichnamigen Satz in der großen Handschrift.

[4]) Mit Ausnahme des 1. Systems finden sich in diesen beiden Stücken die Schlüssel c d g auf den Linien 1, 3, 5. Die Schrift des vorletzten Satzes ist sehr fein und etwas undeutlich, die Notenköpfe sind Halbmonde. Die Schlußnote ist weiß; auch mehr als 4 Sechzehntel fallen auf eine Fahne (T. 33). Im Fragment ist die Schrift wieder kräftiger.

Zur Acappella-Frage[1])

Von

Theodor Kroyer, München

Das erneute Studium der mehrstimmigen Musik des Mittelalters hat die Vermutung fast bis zur Gewißheit gesteigert, daß Textworte unter den Noten bisweilen auch anderen als gesanglichen Zwecken dienten: Man glaubt nämlich, hinter gewissen Melodien mit Text auch reine Instrumentalmusik zu sehen. In den Motetten der Ars antiqua, in den Balladen, Chansons und Madrigalen des 14. Jahrhunderts, ja noch in Werken der niederländischen Schule finden sich Stimmen mit bloßen Textanfängen oder Textbruchstücken, deren gesangliche Eignung nicht ohne weiteres klar wird. Sie seien, heißt es, nichts anderes als Instrumentalstimmen, deren Textsatz nur zur Orientierung des Spielers gedient habe. Aber auch wo der Text anscheinend vollständig unterlegt sei, könne nicht immer Gesangsvortrag vorausgesetzt werden. An den Stilmerkmalen erst lasse sich erkennen, ob Stimmen vokal oder mit instrumentalen Moduli gemischt oder rein instrumental vorzutragen seien.

Trifft diese Annahme in allen Teilen zu, so rückt der Übergang dieser konzertierenden Kunstübung zum eigentlichen Acappella-Gesang immer weiter nach der Mitte des 16. Jahrhunderts zu herab. Bedenkt man noch den starken Einfluß instrumentaler Manieren, die wachsende Liebe zur Laute und Viola in der Zeit Palestrina's und obendrein die in der Musica Reservata vollendete Stilwandlung, so bleibt von der glorreichen Epoche der Prima prattica, vielmehr von dem Ideal, das wir uns davon gebildet hatten, kaum mehr etwas übrig.

Ohne auf das Stilproblem und seine Folgerungen einzugehen, möchte ich aber dieser Annahme, soweit sie das 16. Jahrhundert angeht, doch entgegentreten, und zwar im Hinblick auf einen bestimmten Fall. Gewiß gibt es auch in der klassischen Zeit Stimmbücher mit mangelhafter Textunterlage, nur ausnahmsweise aber solche mit textlosen Melodien in Tonsätzen, die sonst als Gesangsmusik erscheinen. Ich unterscheide sie von jenen Stücken, die in allen Stimmen nur den Textanfang haben, also a priori nur instrumental sein können. Das sind die merkwürdigen Carmina, die Lieder und Tänze in den Frottolenbüchern, in handschriftlichen Oktav- und Duodezheften, von denen wir vermuten, daß sie zum Vorrat der Stadtpfeifereien gehörten. Aber es läßt sich nicht verkennen, daß bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Kopisten wie Notendrucker für Satz- und Silbentrennung, Auflösung der

[1]) Hier zuerst gedruckter Beitrag zur handschriftlichen Festgabe zu Hugo Riemann's (†) siebzigstem Geburtstag.

altertümlichen Wortkürzungen, Einführung des Sekundozeichens und ähnliche Erleichterungen sorgten und vor allem den Text vervollständigten — kurz, daß ein neuer Geist in die Notenschreibkunst einzog. Und selbst dort, wo sich ein Rest des alten Schlendrians erhalten hat, scheint es in der stillschweigenden Voraussetzung zu geschehen, daß man kritisch bessere[1]).
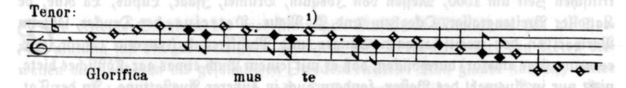
Diese Vermutung findet ihre Bestätigung durch ein Werk, das die Münchener Universitätsbibliothek unter der Signatur Kim. qu. 4°. 44 aufbewahrt: drei Stimmbücher (Cantus, Tenor, Basis) des auch in anderen deutschen Bibliotheken vorhandenen Sammelbandes „Liber quindecim Missarum . . . Norimbergae apud Johan. Petreium, 1539“[2]). Sein Inhalt besteht fast durchwegs in älteren Werken aus der kritischen Zeit um 1500, Messen von Josquin, Brumel, Isaac, Lupus, La Rue, de Layolle, Breitengrasser, Ockeghem und P. Molu. Petreius, der Drucker, läßt im Vorwort an den rechtschaffenen Sänger und Musikfreund (syncerus cantor, syncerus musicae amator) durchblicken, daß er mit seinem Buch etwas gar Köstliches biete, nicht nur in Auswahl des Besten, sondern auch in äußerer Ausstattung. In der Tat, der Druck ist schön und deutlich. Im Tempus perfectum wird die Gliederung durch Divisions-Punkte erleichtert. Der Text ist ja noch nicht frei von Abbreviaturen, aber gut unterlegt, wie denn auch die Art der Silbentrennung keinen Zweifel läßt über die gesangliche Bestimmung des Werkes. Nun zeigt sich hier, wie in vielen älteren Messen, daß im Kyrie und Agnus Dei, seltener in den Sanctus-Sätzen mit der Textunterlage etwas gespart ist. Gewöhnlich haben nur Anfang und Ende Text (Kyrie . . . eleyson) oder sie haben, wie im Benedictus, Osanna, Agnus Dei die Hauptgedanken des Textes. Der Grund ist klar. Handelt es sich nicht um Koloratur, so steht doch der freien Improvisation bei der Kürze und Bekanntheit dieser Teile des Ordinariums nichts im Wege. Gerade die kurzen hymnischen Anrufungen (auch das Amen) liebte die Figuralmusik mit langen Melismen auszuzieren. Die Fertigkeit im Verteilen des Textes verstand sich bei Musikern, von denen noch andere, schwierigere Künste verlangt wurden, von selbst. Auch fällt auf, daß nicht die Kanons, die meist Rätselmottos tragen, sondern ihre nachfolgenden Auflösungen mit vollständigem Text erscheinen. Petreius läßt also keine Unklarheit über die Art der Besetzung. Solche Resolutiones finden sich unter anderem in Josquin's Messen „L'homme armé“ (Kyrie, Et in terra pax, Qui tollis, Patrem, Confiteor, Sanctus, Agnus I., II., III.) und „Fortuna desperata“ (Qui tollis, Patrem, Agnus I., II., III.). Gewöhnlich wird auch in den textarmen Teilen der übrigen Messen also verfahren, daß nach langen Melismen immer kurze Textinseln auftauchen, die sich nach dem Ende hin zu Kontinenten verdichten. Dabei ist merkwürdigerweise die Tenorstimme gern textärmer. Im übrigen zeichnet sich von den 15 Messen des Buches weitaus die Mehrzahl durch Vollständigkeit aus. Josquin „La sol fa re mi“ (in allen Stimmen, bzw. leicht zu ergänzen), „Gaudeamus“, „De Beata Virgine“, A. Brumel, Missa Festiv. (leicht ergänzbar), Ockeghem „Cuiusvis toni“, De Molu „Duarum Facierum“, Isaac

---

[1]) In den Lehrbüchern von Adrian Petit-Coclicus, Hermann Finck, Gallus Dresseler u. a. wird die locutio integra zu den Vorbedingungen eines guten Musikers gezählt.
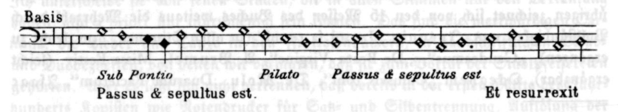
[2]) Vgl. R. Eitner, Bibliographie der Musiksammelwerke, S. 47 f. Dort ist auch die Münchener Bibliothek genannt.

„O praeclara", Lupus „Hercules", La Rue „Tous les regres" (leicht zu ergänzen), De Layolle „Adieu mes amours", Josquin „Ave maris stella", Breitengrasser Missa Domin., Brumel „A lumbre dung Boyssonet". Wo auch immer Worte unter den Noten stehen, ist ihre Vokalität unzweifelhaft. Instrumentalismen wie Synkopen, Punktierungen, Quintquart-Paukenschläge, Fanfarolen und ähnliche melodische Leckerbissen bilden für die Sänger kein Hindernis. Selbst bei Ockeghem und Josquin ist alles so gesangsmäßig, daß der Text eben nur einen Zweck haben kann. Auch Sequenzen wie im Gloria der Gaudeamus-Messe von Josquin sind hier wenigstens nicht instrumental, sondern typische Accenti und Tremoli des in der Gorgia so beliebten Modo di portar la voce:



Unser Messenbuch vermag aber auch den letzten Rest von Zweifeln zu beseitigen: durch seine handschriftlichen Ergänzungen. Und zwar stammen sie von keinem Geringeren als dem gelehrten Humanisten Glareanus. Ihm gehörten die Stimmbücher, und aus seinem Besitz waren sie mit anderen Werken seiner Bibliothek an den Augsburger Bischof Joh. Egolph von Knöringen gekommen, von dem sie wieder die Ingolstädter Universität mit seinem Nachlaß erbte. Glarean hat seine Noten viel benutzt, verbessert, mit Randglossen versehen und jedenfalls auch spartiert. An der Innenseite des Tenordeckels liest man ein von dem Exlibris des Knöringen teilweise überklebtes Verzeichnis der zwei- und dreistimmigen Messensätze des Werkes. Im Dodekachordon erzählt Glarean, daß es ihm zu Zeiten Vergnügen machte, mit einem Freunde Motetten zur Orgel zu singen. Dabei hat er natürlich Bicinien und Tricinien, deren solistischer Charakter auch sonst verbürgt ist, bevorzugt. Noch höheres Interesse aber haben für uns seine genauen Korrekturen des Textes, denn sie betreffen nicht nur die Vollständigkeit, sondern auch die singgemäße Wiederholung und Verteilung der Worte. Und da erleben wir denn eine Offenbarung: Glarean's Einträge liefern den buchstäblichen Beweis für die Vokalität der langen Melismen, zugleich einen Beweis für die Unverbindlichkeit der alten Typographie in Sachen der Textlegung! Doch ich lasse am besten die Beispiele reden.

So wird einmal der Credo-Text im Baß der Brumelschen Messe Fol. 34 folgenderweise verbessert:

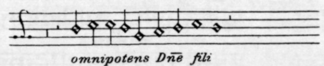


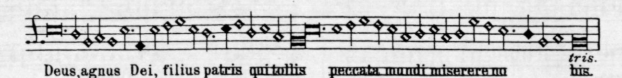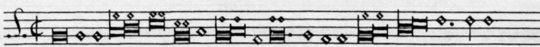
---

[1]) Gegen die Minimaregel! Trotz Zarlino, namentlich in den Folio-Chorbüchern, häufig wiederkehrende Lizenz, falls dieses Wort „te" nicht der nachfolgenden Minima zugehört.

Am meisten beschäftigt den gelehrten Kritiker der Text der Ockeghemschen Missa „Cuiusvis toni", die er also im vollen Sinn des Wortes redigiert:

Im Gloria, Ten. fol. 47ᵛ heißt es:

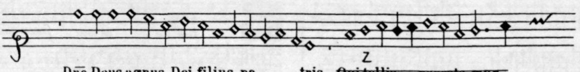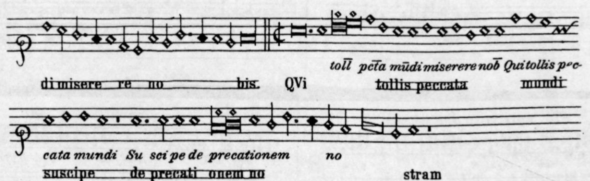






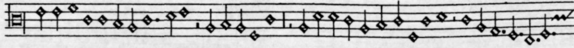
Dazu wäre zu bemerken, daß Petreius den Text besser unterlegt.
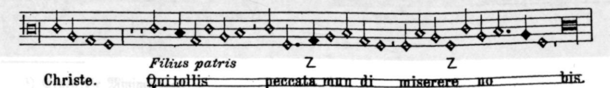
Im Discant des Gloria, Fol. 47:
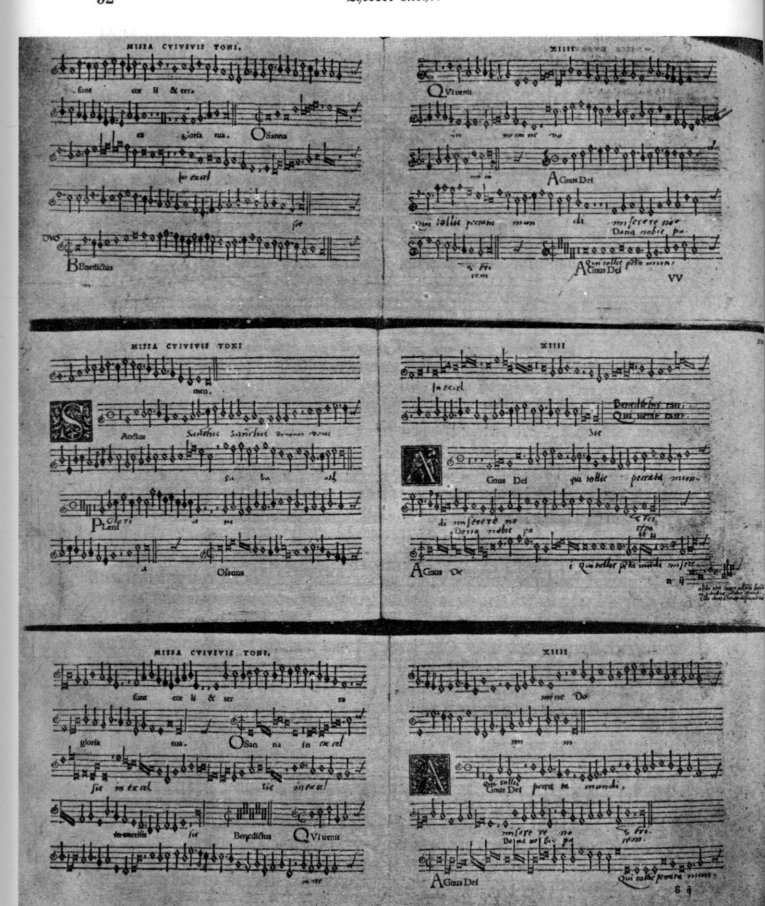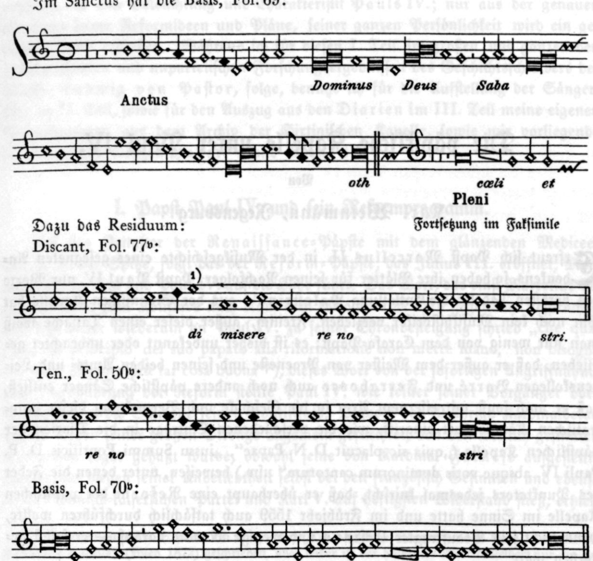




Im Credo hat die Basis, Fol 67:






MISSA CVIVSVIS TONI.
XIIII
sunt coe li & ter
ra gloria tua. OSanna
Qui uenit
Agnus Dei
Benedictus
MISSA CVIVSVIS TONI
XIIII
men.
Sanctus
Pleni
Osanna
Gnus Dei
Agnus De
MISSA CVIVSVIS TONI.
XIIII
sunt coe li & ter
gloria tua. OSan na in
Benedictus Qui uenit
Gnus Dei
Agnus Dei

Im Sanctus hat die Basis, Fol. 69:



Hier hat man auch einen Beweis dafür, daß Pausen, zumal die altertümlichen Penultima-Pausen, übersungen wurden. Bezeichnend auch: Glarean konstruiert das Verb misereor mit Genitiv statt des gebräuchlicheren Dativs „miserere nobis“; das ist aber ciceronianische Feinheit: es regt sich der Humanist in ihm. Und der Humanist ist es, der auch im übrigen streicht und ändert. Seinem philologisch geschärften Ohr, seinem Geschmack widerstrebt es, Musik, die gesungen werden soll, ohne Text, in Unordnung zu lassen. Es liegt ein tiefer Sinn in solchem Verhalten. Nun sind uns auf einmal die dunklen Zusammenhänge klar. Der Schulmeister führt den Musiker und weist ihm neue Pfade. Respekt vor dem Wort! heißt die Losung seines Jahrhunderts. Sie erhellt blitzartig die verborgenen Anfänge des Acappella-Stils. Wir wissen jetzt, welch wichtigen Anteil daran alle die Eroberungen hatten, die den geistesgewaltigen Denkern der Renaissance das neue Reich der Sprache und das Geheimnis einer neuen Kunst erschlossen.

---

1) Gegen die Minimaregel!

Die päpstliche Kapelle unter Paul IV.

Von

Karl Weinmann, Regensburg

Erfreut sich Papst Marcellus II. in der Musikgeschichte eines gesegneten Andenkens, so haben ihre Blätter für seinen Nachfolger, Papst Paul IV. nur Worte des herbsten Tadels: die Entlassung Palestrina's aus der Sixtinischen Kapelle hat ihm noch kein Musikhistoriker verziehen. Freilich, außer dieser einen Tatsache weiß man nur wenig von dem Carafa-Papst; es ist bisher unbekannt oder unbeachtet geblieben, daß er außer dem Meister von Praeneste und seinen beiden Amts- und Leidenskollegen Barré und Ferrabosco auch noch andere päpstliche Sänger entließ, daß er auch sonst mit eisernem Arm in die Geschicke und Verwaltung dieser autokratischen Körperschaft eingriff, wie die verschiedenen Einträge in die Diarien der päpstlichen Kapelle („quia sic placuit D. N. Papae", „iussu Summi Pontificis D. P. Pauli IV. absque votis dominorum cantorum" usw.) beweisen, unter denen die Feder des Punktators jedesmal knirscht, daß er überhaupt eine Reform der päpstlichen Kapelle im Sinne hatte und im Frühjahr 1559 auch tatsächlich durchführen wollte, wenn nicht sein Beauftragter Ursinus und wenige Monate darauf — er selbst gestorben wäre.

Für die musikalische Geschichtschreibung mag es daher nicht ohne Wert sein, wenn wir im Folgenden die Aufschreibungen in den Diarien der Sixtinischen Kapelle unter Paul IV. — mit Hinweglassung alles rein Liturgischen — zum erstenmal im Auszug veröffentlichen. Was wir aus, und noch mehr, was wir oft zwischen den Zeilen lesen können, gibt uns ein ziemlich deutliches Bild, welche Strömungen damals herrschten und wie nicht nur der Papst selbst, sondern sogar seine Nepoten, namentlich der Kardinal Carlo Carafa sich Eingriffe in das päpstliche Sängerkollegium erlaubten, Maßnahmen, die zu ruhigen Zeiten als unerhört galten. Zugleich möge dieser Ausschnitt ein kleiner Baustein zur Fortsetzung des verdienstvollen Werkes von F. X. Haberl „Die römische ‚Schola cantorum' und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts"[1]) sein, das bekanntlich mit der Aufnahme bzw. Entlassung Palestrina's aus der päpstlichen Kapelle (30. Juli 1555) abschließt. Indirekt wird dann aus diesen Mitteilungen manches Schlaglicht auf die Lebensgeschichte Palestrina's fallen, wenn es auch keineswegs beabsichtigt ist, diese traurige Periode seines Lebens im Rahmen dieser Zeilen näher zu beleuchten. Was aber als notwendig

[1]) 2. Heft der Bausteine für Musikgeschichte, Leipzig 1888.

erscheint, ist eine Beleuchtung und Charakteristik Pauls IV.; nur aus der genauen Kenntnis seiner Reformideen und Pläne, seiner ganzen Persönlichkeit wird ein gerechtes Urteil erfließen. Während ich für diesen I. Teil im großen und ganzen den ausgezeichneten und unparteiischen Forschungsergebnissen des Geschichtsschreibers der Päpste, Ludwig von Pastor, folge, benutze ich für die Aufstellung der Sängerliste im II. Teil, sowie für den Auszug aus den Diarien im III. Teil meine eigenen Aufzeichnungen aus dem Archiv der Sixtinischen Kapelle, sowie mir vorliegende handschriftliche Notizen Haberl's und Baini's[1]).

I. Papst Paul IV. und sein Reformprogramm.

Auf das Zeitalter der Renaissance-Päpste mit dem glänzenden Mediceer Leo X. an der Spitze, folgt das der Reform-Päpste, das Julius III. eröffnet, Marcellus II. fortsetzt und Paul IV. auf die Höhe führt. Das Wort, das einst Marcellus II. auf der Reise zum Konklave nach Rom dem Girolamo Muzio gegenüber gesprochen und das dieser wiederum an Paul IV. zu seiner Thronbesteigung schrieb „che qual Papa dal principio del suo papato alla riformatione non mette mano, non bisogna che speri di poter più far cosa buona“[2]), dieses Wort von der sofortigen Angriffnahme und Durchführung der Reform stellte Paul IV. wie keiner seiner Vorgänger oder Nachfolger an die Schwelle seines Pontifikats. Obwohl der 79jährige Kardinaldekan Carafa wegen seiner großen Strenge allgemein gefürchtet, von den weltlich gesinnten Kardinälen sogar gehaßt wurde, obwohl seine von Kardinal Farnese aufgestellte Kandidatur wegen seiner Unbeliebtheit selbst bei den französisch Gesinnten und ebenso bei der spanisch-kaiserlichen Partei und Karl V. auf heftigsten Widerstand stieß, erhielt

---

1) Wohl hat auch Ed. Schelle ein Buch über „Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die Sixtinische Kapelle“ (Wien 1872) geschrieben, aber leider ist der historische Wert desselben nur ein geringer, so daß Haberl einmal meint, „Schelle stolpere darin durch die Jahrhunderte“, und in seinem „Wilhelm du Fay“ (Bausteine I, 54, 1) gibt er darüber das harte, aber gerechte Urteil, „Die wichtigste Periode von ca. 1400—1600 wird auf einigen Blättern abgemacht. Die Sängerliste im Anfang ist unbrauchbar; Titel und Inhalt des Buches decken sich in keiner Weise.“ Wertvoller ist der Beitrag von A. Celani, „I cantori della Capella Pontificia nei secoli XVI—XVIII“ (Rivista Musicale Italiana 1907 und 1909), der die handschriftlichen Aufzeichnungen des päpstlichen Sängers Matteo Fornari (1749; Bibl. Corsini F 6) mit eigenen Ergänzungen wiedergibt. Aber auch hier finden sich, namentlich in den Daten, manche Unrichtigkeiten; von den zahlreichen Lesefehlern Celani's, die allerdings manchmal etwas unbegreiflich sind, (z. B. interfecit inter eximios cantores statt interfuit [1907, 753]; 70 annes(!) statt Johannes [1907, 100] usw.) wollen wir schweigen, weil sie auch anderen — und wahrscheinlich auch unseren Aufzeichnungen — nicht erspart bleiben. Ich erinnere in dieser Beziehung nur an die Namensschreibung in den Diarien. Bekanntlich schrieben die Punktatoren die Namen vielfach nur nach dem Gehör nieder, bis sich nach längerer Anwesenheit des betreffenden Sängers und öfterem Gebrauch allmählich die richtige Form herauskristallisierte. Darum finden sich auch in den nachfolgenden Aufzeichnungen, namentlich in der Sängerliste, dieselben verschieden geschrieben; sie entsprechen dem Original. In der Sängerliste werden sodann bei jedem Sänger die hauptsächlichsten Aufzeichnungen während seiner Anwesenheit in der päpstlichen Kapelle aus den vorhandenen Diarien kurz verzeichnet; auf seine frühere Stellung außerhalb der päpstlichen Kapelle wird nur ausnahmsweise, auf seine spätere Tätigkeit in der Sixtina (nach dem Tode Pauls IV.) nur durch ev. Angabe des Todesdatums Rücksicht genommen. Scheidet ein Sänger aus dem Sängerkollegium aus oder wird er entlassen, so bleiben seine späteren Lebensstellungen ebenfalls unberücksichtigt.

2) Päpstl. Geheimarchiv; der ganze Brief abgedruckt bei L. Pastor, Geschichte der Päpste, VI. Band, Freiburg 1913, im Anhang Nr. 42.

er doch am Himmelfahrtsfeste 1555 die Tiara, ein Umstand, der den Verfasser der „Geschichte der Papstwahlen", der soviel Menschliches bei diesen Vorgängen geschaut, zu der Erklärung drängt, daß man hier an einem auffallenden Beispiel „die Wunder der Konklave sehe und wie Gott wahrhaft die Päpste mache"[1]). Welchen Eindruck übrigens die Wahl Carafa's auch auf fromme und starke Männer machte, beweist uns das Geständnis des Stifters der Gesellschaft Jesu, Ignatius von Loyala, „bei der Kunde von der Ernennung Carafa's an jenem 23. Mai 1555 hätten ihm alle Knochen im Leibe gezittert"[2]).

Schon die äußere Gestalt Pauls IV. entsprach dem strengen Asketen. Der venezianische Gesandte Bernardo Navagero, einer seiner Vertrauten, schildert[3]) ihn als einen „hochgewachsenen, mageren Mann, ganz Nerv und noch so gesund und kräftig, daß er mit seinem elastischen Schritt die Erde kaum zu berühren scheint. Um den feinen Mund liegt ein Zug stahlharter Willenskraft; aus den tiefliegenden, schwarzen Augen leuchtet wie Feuer und Blitz die innere Glut des Süditalieners hervor"[4]). Und der florentinische Gesandte Serristori ergänzt dieses Bild also: „Der Papst ist ein Mensch von Stahl, und die Steine, die er berührt, sprühen Funken, die eine Feuersbrunst erzeugen, wenn nicht getan wird, was er will"[5]). Kein Wunder also, wenn seine Taten wirklich Feuer schlugen und Feuersbrünste entfachten, die in unheilvollster Weise Gutes und Böses zugleich in Asche legten.

Was Paul IV. über seine Amtsvorgänger, die Renaissance-Päpste, um Turmes Höhe emporhob, war seine hohe Idee von dem priesterlichen Amte und der päpstlichen Würde. Sein stets reiner und untadelhafter Wandel während seines nun fast 80 jährigen Lebens, seine strengkirchliche Gesinnung und Tätigkeit prädestinierten ihn geradezu zum Oberhaupt der Kirche. Und welches Urteil das Kardinalskollegium über den neuen Papst hatte, zeigt uns ein Brief des von ihm so hart behandelten Kardinals Morone an Kardinal Pole: „Der Papst werde eher das Martyrium über sich ergehen lassen, als daß er die Würde und Ehre des heiligen Stuhles, für die er sich Gott und der Christenheit verantwortlich fühle, auch nur in der kleinsten Angelegenheit preisgäbe"[6]).

Bereits am 29. Mai 1555 hielt Paul IV. das erste Konsistorium, in welchem er seine Reformpläne dem Kardinalskollegium darlegte. Am 17. Juli erschien ein strenges Dekret in bezug auf die Besetzung von erledigten Bischofsstühlen; am gleichen Tage fand ein Konsistorium statt, aus dem 3 neue Bullen hervorgingen; 5 Kardinälen wurde die Sorge für die Reform in den einzelnen Ländern übertragen.

---

[1]) Conclavi de' pontefici Rom. I. Colonia 1691, 264ff.

[2]) Todos os ossos se lhe reuoluérão no corpo." Mon. Ign. Ser. 4, I, 198.

[3]) Albèri, E., Le relazioni degli ambasciatori Veneti. Firenze 1839—1855.

[4]) Porträt Pauls IV. aus dem Jahre 1557, das durch den Kupferstich des Nikolaus Beatrizet (Rom 1558) bekannt wurde. Eine prächtige Bronzebüste im Gang zur Sakristei von St. Peter in Rom, schöne Exemplare von Bronzemedaillen im Vatikanischen Münzkabinett und im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Saal 16, Kasten 3).

[5]) Legazioni di A. Serristori, ambasciatore di Cosimo I a Carlo V e in corte di Roma. Firenze 1853.

[6]) Päpstliches Geheimarchiv. Schreiben vom 28. Nov. und 12. Dez. 1556, abgedruckt bei Pastor, a. a. O., im Anhang Nr. 62 und 68.

Unter den ersten Instituten, die den Reformeifer Pauls IV. an sich verspüren mußten, war die päpstliche Kapelle und der Erste, der ihnen zum Opfer fiel — Palestrina[1]).

Die Erneuerung des Kardinalskollegiums erfolgte noch am Schlusse des Jahres 1555. „Männer, die durch ihr Leben und Wirken die Reform darstellten"[2]), sollten wieder in das heilige Kollegium gewählt werden. Zwar hatte schon Paul III. die ersten Schritte hierzu getan, aber Julius III. war schwach genug gewesen, von diesem Wege wieder abzuweichen. Mit Paul IV. tritt nun der „große Wendepunkt" in dieser Beziehung ein. Mochten auch die venezianischen, kaiserlichen und französischen Botschafter die Wünsche ihrer Herren und Fürsten vorbringen, mochten auch seine Nepoten vor ihm auf den Knien liegen, der Papst blieb bei seinem Willen „ohne Widerspruch zu dulden, denn die Mitglieder des heiligen Kollegiums besäßen keine entscheidende, sondern nur eine beratende Stimme". Die Not zwinge ihn hierzu, weil er in dem Senat der Kirche keine geeigneten Persönlichkeiten erblicke, hätten doch alle ihre Partei und ihren Anhang. Mit deutlichen Zeichen der Erregung trug er diese seine Ansichten in dem Konsistorium vom 18. Dezember vor; „seine Augen sprühten Feuer" berichtet der estensische Gesandte[3]).

Am 20. Dezember 1555 erfolgte die Ernennung von 7 neuen Kardinälen. Niemand ahnte, welche Persönlichkeiten Paul IV. für den Purpur ausersehen, aber jedermann wußte, daß es Männer der strengsten Observanz sein würden. Und so war es auch: Theologen und Ordensleute aus den verschiedenen Nationen[4]), ausgezeichnet durch Tugend und Gelehrsamkeit, unberührt von der weltlichen Politik. Und diesen seinen Grundsätzen blieb der Papst auch bei den zukünftigen Kreationen getreu; die 10, am 15. März 1557 ernannten Kardinäle erfüllten ebenfalls alle die auf sie gesetzten Hoffnungen mit Ausnahme eines einzigen — Vitellozo Vitelli, Bischofs von Città di Castello[5]), den wir an der Seite eines heiligmäßigen Mannes, des Mailänder Erzbischofs Carolus Borromaeus als Musikverständigen in der von Pius IV. ernannten Kardinalskommission von 1564/65 begegnen; in der Legende, die man um die ‚Missa Papae Marcelli' gewoben, spielt sein Palast bekanntlich am 27. April 1564 eine hervorragende Rolle[6]). Sobald aber Paul IV. von der Unwürdigkeit des Vitellius als Purpurträger erfährt, verweist er ihn — und das zeigt uns wiederum den aufrechten und konsequenten Reformator — aus dem Vatikan. Freilich kam Vitellius unter Pauls Nachfolger dort wieder zu Ehren.

[1]) Vgl. Diarien unter Nr. III vom 30. Juli 1555.

[2]) Pastor, a. a. O., S. 447 ff.

[3]) Ancel, L'action réform. 8, A 4 bei Pastor, S. 448.

[4]) Als Deutscher befand sich unter den Ausgezeichneten der hervorragende Gelehrte der Kölnischen Kirche Johannes Gropper, der in seiner Bescheidenheit den Kardinalshut bisher zurückgewiesen hatte. Obwohl der Kardinal Carafa und Delfino gegen ihn die häßlichsten Intriguen spannen, hielt der Papst an ihm fest, ja er mußte sogar Wohnung im Vatikan nehmen. Leider erlag der treffliche Mann am 13. März 1559 den Aufregungen und dem ungewohnten Klima. Der Papst hielt ihm selbst die Leichenrede, „eine Ehre, die in der Papstgeschichte einzig dasteht'". Die zahlreiche Literatur über Gropper bei Pastor, Die kirchl. Reunionsbestrebungen während der Regierung Karls V. Freiburg 1879.

[5]) Vitellius führte ein sittenloses Leben (vgl. A. Graf, Attraverso il Cinquecento, Torino 1888, 265). Der Papst hatte davon keine Kenntnis; er glaubte den Lobsprüchen seines Theatinerordens, der sich der Gunst Vitellozo's erfreute.

[6]) Vgl. Weinmann, Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Leipzig 1919, 21 ff.

Am 10. Januar des neuen Jahres 1556 kündigte Paul IV. eine durchgreifende Reform der römischen Kurie an, von der man nun schon seit 60 Jahren schöne Worte mache, ohne zu Taten zu kommen; eine Kongregation von 62 Mitgliedern wurde hierfür eingesetzt. Mancher mag wohl bei dieser Verfügung das Haupt geschüttelt und sich gesagt haben, daß der Papst mit dem gegebenen Befehl zur Reform der Datarie seine Haupteinnahmequelle verstopfe, aber was kümmerte das einen Paul IV.? Sagte er doch des anderen Tages zu dem venezianischen Gesandten Navagero[1]): „Selbst wenn Gott zulassen sollte, daß ich in wirkliche Not geriete, so wollte ich lieber um Almosen betteln gehen als durch unerlaubte Einkünfte ein bequemes Leben führen." Und in seiner drastischen Weise fügte er hinzu, er wolle sich selbst zuerst die Haut abziehen, um dann mit gleicher Rücksichtslosigkeit auch die andern, die Geistlichen wie die Weltlichen reformieren zu können. Doch nicht nach seinem Kopfe allein wolle er handeln, sondern auch andere hören; je schärfer man sich ausdrücke, desto lieber sei es ihm, denn er wolle die Wahrheit hören. „Es ist ein Wunder, Herr Gesandter, — so sprach Paul IV. in der Audienz vom 13. März 1556 zu Navagero wörtlich — daß dieser Heilige Stuhl sich behauptet hat, obwohl unsere Vorgänger alles getan haben, ihn zu verderben. Doch ist er auf einen solchen Felsen gegründet, daß nichts zu fürchten ist. Sollte uns auch kein ganzer Erfolg beschieden sein, so würden wir damit zufrieden sein, diese gottgeweihte Stätte zu säubern und dann zu sterben."

Bekanntlich gehörte zur Camera apostolica, die in diese Reform einbegriffen war, auch die päpstliche Sängerkapelle, und daß die Nachricht von einer derartigen Verkürzung der Einkünfte auf das gesamte Sängerkollegium wie ein Donnerschlag wirken mußte, läßt sich denken, zumal finanzielle Schwierigkeiten und Streitigkeiten in demselben ohnehin keine Seltenheit waren.

Äußere und innere Schwierigkeiten stellten sich in Menge den Reformplänen des Papstes entgegen, namentlich war es der unglückliche Krieg mit Spanien, den der auf politischem wie auf kriegerischem Gebiete gleich unerfahrene Papst heraufbeschworen hatte. Am 29. Juni 1557 eroberte Marcantonio Colonna Valmonte und besetzte Palestrina, bei welcher Gelegenheit ein Teil des dortigen Archivs zugrunde ging; ja es schien wenig zu fehlen, daß in jenen Tagen ein neuer Sacco di Roma, wie im Unglücksjahr 1527 über die ewige Stadt hereinbrach, denn in der Nacht des 26. August 1557 zogen 3000 Spanier mit Leitern versehen vom Albanergebirge her nach Rom, um die Mauern bei der Porta Pia zu ersteigen. Doch Rom war durch einen Spion noch rechtzeitig gewarnt worden und Alba ging nach Paliano zurück. Es folgten die Einleitungen zum Frieden. Drei Kardinäle, unter ihnen Vitellius, trafen sich am 8. September bei dem eine Stunde von Palestrina entfernten Städtchen Cave, und dort folgten die ersten Friedensunterhandlungen, die durch das Entgegenkommen der Spanier, namentlich Albas, zum Frieden von Cave führten. Im Stile einer Großmacht hatte Paul IV. den Krieg, den er zur Befreiung des heiligen Stuhles und Italiens von der spanischen Herrschaft über ein Jahr geführt hatte, begonnen, nun mußte er froh sein, wenigstens den bisherigen Besitzstand des Kirchenstaates gerettet

[1]) Markusbibliothek zu Venedig. Schreiben vom 18., 24. und 25. Jan. 1556, abgedruckt bei Pastor im Anhang, Nr. 46, 48 und 49.

zu haben; die Verwüstung eines großen Teiles desselben, namentlich der Campagna, wo vor allem die verbündeten Franzosen arg gehaust hatten, die Erschütterung der päpstlichen Finanzen, sowie des Ansehens des Papstes als weltlichen Fürsten, waren die schmerzlichen Beigaben.

Aber selbst in diesen schweren Zeiten hatte der Papst niemals seine Reformen aus dem Auge verloren und auch dann, als die Finanznot auf das höchste gestiegen war, konnte er nicht dazu bewogen werden, seine bisher erlassenen Bestimmungen in bezug auf die finanziellen Einkünfte zurückzunehmen, er suchte vielmehr nach anderen Mitteln und Wegen, um Abhilfe zu schaffen. Nun da der Krieg vorüber und er sich unter harten inneren Kämpfen, aber mit bewundernswerter Energie mit der neuen Lage zurechtgefunden, galt es wieder, sich ganz den geistlichen Angelegenheiten zu widmen und die tiefen Wunden zu heilen, die seine verkehrte Politik dem Kirchenstaat geschlagen hatte. Das waren die Gedanken, die Paul IV. in dem Konsistorium vom 20. Sept. 1557 offen aussprach.

Am Anfang des Jahres 1558 erließ Paul IV. neue drakonische Maßregeln gegen die Aufbewahrung und Verbreitung von Pasquillen und häretischen Schriften; für bestimmte Fälle der Kuppelei wurde die Todesstrafe angedroht. An die Kardinäle wandte er sich am 18. Januar mit der Mahnung, einen tadellosen Lebenswandel zu führen. Die meiste Sorge aber bereitete ihm die Reform der Klöster. Viele standen in höchster Blüte und ihre Mitglieder zeichneten sich durch Gelehrsamkeit, Tugend und Reinheit der Sitten in hervorragendem Maße aus, viele waren von ihrer Höhe herabgesunken und gaben zu bewegten Klagen Anlaß, namentlich die sog. „umherschweifenden Mönche", Ordensleute, welche sich Dispense erschlichen hatten und sich außerhalb ihrer Ordenshäuser meist in weltlicher Kleidung herumtrieben und durch ihr tadelnswertes Leben und ihre falschen Lehren bei allen Gutgesinnten Ärgernis erregten. Am 20. Juli erschien eine diesbezügliche Bulle, die am 3. Aug. publiziert wurde. Getreu seinem Grundsatze, getroffene Reformen sofort und rücksichtslos durchzuführen, ließ der Papst am 22. Aug. einen Streifzug gegen die „umherschweifenden Mönche" veranstalten. Nahezu 100 wurden verhaftet, teils eingekerkert, teils auf die Galeeren geschickt. Kein Ansehen der Person schützte und selbst ein so hervorragender Literat wie Basilio Zanchi, Kustode der Vatikanischen Bibliothek, wurde ins Gefängnis geworfen, wo er auch starb.

Auch ein Mitglied der päpstlichen Kapelle fiel dem Geist dieses Gesetzes — wenn auch schon geraume Zeit vorher — zum Opfer: „Carolus d'Argentil . . fuit exclusus et depositus, quod repertus[1]) fuit monachus Cartusiensis et quia sic placuit pontifici"[2]). Nicht weniger als 28 Jahre hatte der Franzose in der päpstlichen Kapelle Dienste geleistet, war der geistige, allerdings schwache Führer der Gallier, Punktator und Abbas gewesen; nun hatte man die Gelegenheit benützt, dem Reformpapst zu Ohren zu bringen, daß d'Argentil ehemals „Kartäusermönch" war, und das genügte, um sein Schicksal zu besiegeln. Allerdings wurde ihm, wie Palestrina, die

[1]) Haberl hat hier in den Diarien irrtümlich „receptus" statt „repertus" gelesen, was natürlich den Sinn in das Gegenteil verkehrt, denn der Eintritt in einen Orden konnte unmöglich der Grund für die Entlassung bilden.

[2]) Vgl. Diarien unter Nr. III (9. Januar 1556) S. 69.

„provisio ordinaria" gewährt, aber dieselbe war „zum Leben zu wenig und zum Sterben zuviel". d'Argentil starb noch im gleichen Jahre. Der Buchstabe des Gesetzes war erfüllt.

Die gleiche Strenge und Unbestechlichkeit zeigte Paul IV. auch seinen Nepoten gegenüber. Wohl bewußt, daß er zwar viele Bewunderer seiner Gelehrsamkeit, seiner Unbeugsamkeit und seiner Sittenstrenge besaß, aber nur wenige Freunde und Anhänger, hatte der Papst schon gleich in den ersten Monaten seines Pontifikats den verhängnisvollen Schritt getan und sich mit Mitgliedern aus seiner Familie umgeben, gleichsam als Gegengewicht gegen die ihm feindlich gesinnten Kardinäle. So war die Ernennung seines Neffen Carlo Carafa, des jüngsten Sohnes des Grafen von Montorio, zum Kardinaldiakon und Staatssekretär die unheilvollste Ernennung, die er in seinem ganzen Pontifikate vollzogen, gleich tragisch für Kirche und Staat, denn dieser fähige, aber gewissenlose Mann, „der Typus eines italienischen Condottiere" wirkte nur verderblich und trieb die abenteuerlichste Politik und das infamste Intriguenspiel hinter dem Rücken des ihm ganz und gar vertrauenden Oheims, namentlich im Kriege gegen Spanien. Sogar bis in die päpstliche Sängerkapelle hinein reichten seine Gewaltmaßregeln. Nicht nur daß er sich mit Mitgliedern derselben umgab, wenn er ins Ausland ging (vgl. Diarium vom 30. Jan. 1559), übte er auch Zwang bei der Ernennung oder Entlassung aus, wie uns die Einträge in das Diarium vom 23. Juli 1558, vom 5. April oder 28. August 1559 verraten: „(J. Ant. Latinus) . . . per vim et metum Rev. Card. Caraffae in Capellam admissus fuerat".

Doch auch einen Carafa brachte Paul IV. zum Fall. Als ihm „der Schleier von den Augen genommen" ward und er erfahren hatte, wie grausam man ihn betrogen, folgte das Strafgericht: am 17. Jan. 1559 mußte der Kardinal Carafa den Vatikan verlassen und nach Umlauf von 12 Tagen nebst seinen beiden Brüdern in die Verbannung gehen, selbst die greise und schuldlose Mutter mußte ihm folgen. Die angeblich 1300 ungerechten Urteile, die seine Nepoten gefällt, drückten den 80jährigen Greis körperlich und seelisch darnieder; nur im Gebet fand er Trost in seinem Leid und „mit tränenerfüllten Augen sah man ihn in St. Peter die sieben Hauptaltäre besuchen." Doch wer da glaubte, in diesem tiefen Seelenleid werde der Papst der Verzeihung und dem Mitleid gegen die Verbannten zugänglich sein, der kannte Paul IV. nicht; selbst die Fürsprache König Philipps II. wies er zurück; er blieb unerbittlich. Um den entstandenen Schaden einigermaßen gut zu machen, ließ der Papst einen Teil der neuen Steuern nach und die dankbaren Römer, die ihm schon 1555 auf dem Kapitol eine Ehrenstatue errichtet hatten, schmückten sie nunmehr mit einer Inschrift. Das hinderte sie allerdings nicht, die gleiche Statue später, bei der Nachricht von seinem Tode, zu zertrümmern und in den Tiber zu werfen.

Nach dem Sturz der Nepoten steigerte sich die Strenge des Papstes und sein Reformeifer auf allen Gebieten noch um ein Bedeutendes, so daß der Jesuit Nadal die Worte schreiben konnte, „die Reform der Sitten sei durchgeführt", und die Theatiner Isachino und Avellino nach Neapel berichteten, „das Angesicht der Stadt sei völlig erneuert". Freilich wurde dieser Preis oft nur mit den härtesten Strafen an Leib und Leben erkauft, wie schon seither auf dem Gebiete der römischen Inquisition, mit einer Strenge, die der berühmte Augustiner Seripando als unmenschlich bezeichnet

hat[1]). Und kein Geringerer als der obengenannte Nadal trat gegen den neuen Index der verbotenen Bücher auf und verlangte Milderung; der deutsche Jesuit Petrus Canisius nannte ihn ob seiner Härte einen Stein des Anstoßes. Ein anderer Ordensgenosse bemühte sich um das deutsche Kollegium in Rom, für das Paul IV. nur wenig Interesse zeigte und das deswegen sein eifrigster Förderer, der deutsche Kardinal Otto Truchseß von Augsburg, in seiner Entmutigung schon aufgeben wollte. Da trat der Jesuitengeneral Ignatius von Loyala für dasselbe ein: „Eher lasse er sich als Sklaven verkaufen, als daß er seine Deutschen aufgebe."[2])

Mit der Inquisition hatte in Rom ein Schreckensregiment begonnen, das alle mit Furcht und Zittern erfüllte, ja nicht einmal vor den höchsten kirchlichen Würdenträgern Halt machte. Am 31. Mai 1557 hatte Paul IV. kurzerhand einen Kardinal wegen Zweifels an seiner Rechtgläubigkeit ins Gefängnis werfen lassen, der zu den besten Männern gehörte, die an der Kurie lebten, eines der angesehensten, verdientesten und reformeifrigsten Mitglieder des Heiligen Kollegiums, seinen ehemaligen Legaten auf dem Reichstag in Augsburg, Giovanni Morone[3]). Und Morone, für den wegen der entsetzlichen Strenge des Papstes fast niemand in Rom einzutreten wagte, mußte trotz seiner Unschuld, die er immer wieder beteuerte, bis zum Tode Pauls IV. in den finsteren Verließen der Engelsburg verbleiben; erst Pius IV. fällte am 13. März 1560 das Endurteil: „Die Einkerkerung Morone's sei ohne den geringsten rechtmäßigen Verdachtsgrund erfolgt". Die gleiche Anklage richtete Paul IV. gegen den edlen und frommen englischen Kardinal Pole, der nach dem Tode Julius III. die meisten Aussichten auf den päpstlichen Thron hatte.

Daß der Papst bei diesem harten Vorgehen gegen einzelne erst recht seine Reformgrundsätze durchzusetzen suchte, wenn es sich um Angelegenheiten ganzer Länder handelte, braucht wohl nicht eigens betont zu werden, so namentlich in der Abfallsbewegung in Spanien, den Niederlanden, Frankreich, Polen, England und bei der Glaubensspaltung in Deutschland. Übrigens hat Paul IV. im Angesichte des Todes seine Hauptfehler eingesehen und bitter bereut, wie seine eigenen Worte beweisen: „Seit der Zeit des hl. Petrus hat es keinen unglücklicheren Pontifikat in der Kirche gegeben." Wenn dieses offene Geständnis auch übertrieben ist, so wird man es aber doch begreiflich finden.

Man muß sich, wie Pastor in seinem Schlußurteil über Paul IV. richtig sagt, die heillosen Zustände der Zeiten Alexanders VI. und Leos X. vergegenwärtigen, um die Ideen Pauls IV. würdigen zu können. Die Abstellung so alter tief eingewurzelter und mit vielen Verhältnissen nur zu fest verwachsener Mißstände war eben nur möglich durch ein gewaltsames Vorgehen, das alle Härten einer unerbittlichen Repression in sich trug. Wenn diese Härten auch die päpstliche Kapelle und mit ihr eines ihrer besten und berühmtesten Mitglieder, Palestrina, fühlen mußte, so ist das auf das

---

[1]) Merkle, Concilii Tridentini Diariorum Pars II, p. 405, Friburgii, Brisg., 1911.

[2]) Mon. Ign. Scr. 4, I, 257. Steinhuber, Geschichte des Kollegium Germanicum Hungaricum in Rom, Bd. I, [2]1906, 36.

[3]) Sogar Pfitzner läßt Morone in seinem „Palestrina" in dem sonst wenig erbauenden II. Akt in ungemein würdiger und hoheitsvoller Haltung auftreten. Auf seiner Reise nach Deutschland weilte Morone auch in Regensburg, wie eine von hier aus nach Modena gerichteten Briefe beweisen (Cod. der Seminarbibliothek zu Foligno).

tiefste zu bedauern, aber die Notwendigkeit hierfür lag in den Zeitverhältnissen begründet. Und kein Geringerer als der dem Carafapapst keineswegs geneigte Historiker Panvinio[1]) hat es ausgesprochen, „daß Paul IV. der Erste war, der die kirchliche Disziplin wiederherstellte und befestigte, und daß auf ihn viele der späteren so heilsamen Dekrete des Trienter Konzils zurückzuführen sind." Und diesem Urteil haben sich unsere größten und besten Historiker, die über Paul IV. schrieben, Ranke[2]), Reumont[3]), Beaufort[4]), Mathieu[5]) angeschlossen; auch Benrath[6]) bezeichnet Paul IV. als einen „gewaltigen Geist, einen großartig angelegten Papst", der sich der Elemente zu einer durchgreifenden Reaktion auf kirchlichem Gebiete bemächtigte und sie disziplinierte.

II. Sängerliste der päpstlichen Kapelle bei der Thronbesteigung Pauls IV (1555.)

Magister capellae: Hieronymus Maccabei, Episcopus Castrensis (seit 1551).
Decanus: Jo. Franc. Felix, Calabr.

1518 wird Franziscus Felix, Locrensis, Calabr. päpstlicher Sänger.

1522, 3. Sept. erbittet er mit Zweidrittel seiner Kollegen nach dem Tode des Mäzens der päpstl. Kapelle, Leos X. (1521), einen neuen Magister capellae W. Enchevort (Archivio di stato, Protocolli d. Uditori di Camera Nr. 409).

1532, 2. Dec. steht er in der Sängerliste im Archivio sancti papae unter 22 Sängern an vierter Stelle, ebenso in den Diarien 1535.

1536, 2. Jan. Joan. Franciscus Felix fuit electus in Abbatem ab omnium Cantorum congregatione.

— 7. Jan. fui coronatus R. Abbas Nostrae Capellae D. Jo. Franciscus Felix in Capella maiori in praesentia omnium Cantorum, qui etiam illi obedientiam fecerunt copulando manus suas.

1545, 11. Jan. D. Petrus Lambert renunciavit officium punctatoris in monibus Collegii et fuit creatus novus Punctator, videlicet D. Joannes Franciscus Felix, qui iuravit in manibus decani.

— 6. April wird er in die Kommission „ad componendum constitutiones capellae" gewählt und unterschreibt die neuen Statuten nach dem Magister capellae, Ludovicus Episcop. Assisi, und dem Decanus, Bernardus de Paulis, an erster Stelle: Ita est Joannes Franciscus locrensis."

1548, 1549, 1550 steht er im „Liber Confraternitatis" des Campo santo.

1556, 23. Dec. wird er „exemptus" (vgl. Nr. III, Diarium).

1561, 19. April stirbt Joannes Franciscus und wird in St. Peter begraben.

Blasius Nunnez, Hispanus.

1520 wird Blasius Nunnez (Nugnez) päpstl. Sänger.

1522, 3. Sept. ist er unter den Bittstellern um einen neuen Magister capellae (vgl. Jo. Franciscus Felix s. a. 1522).

1529 steht er in einer Sängerliste im Arch. s. p. an sechster Stelle, 1532 an fünfter Stelle; ebenso in den Diarien vom Jan. 1535.

1540, 4. Jan. Finita missa congregatis cantoribus elegerunt Blasium in Abbatem novum ad exigendum et faciendum negotia Cappellae ut moris est.

---

[1]) Panvinius, Vita Pauli IV. 1562, vgl. Pastor, Anhang Nr. 89—90.
[2]) Die römischen Päpste [6]1874, I, 199.
[3]) Geschichte der Stadt Rom [3]1870, III, 2, 529.
[4]) Hist. des Papes. Tournay 1841, IV, 201.
[5]) Pouvoir temp. des Papes. Paris 1863, 504.
[6]) Jahrbuch für protestantische Theologie 1878, 123, 143.

1544, 2. Jan. Domñs Blasius Nugnez habuit licentiam a Collegio eundi ad decantandam missam in monasterio monialium Beatae Annae occasione professionis suae filiae (also verheiratet!) ut dicebat in Sanctimonialem.

1547, 20. April. Blasius de licentia recessit ob filiam infirmam.

1556 17. Nov. stirbt Blasius Nunnez und wird in S. Giacomo degli Spagnuoli begraben.

Hieronymus de Tamagnis, Italus.

1528, 18. Martii Hiern. de Tamagnis (de S. Geminiano) päpstlicher Sänger.

1529, Dec. steht er in einer Sängerliste an letzter Stelle.

1532 an zehnter Stelle, in den Diarien von

1535 an neunter Stelle.

1539, 22. Julii gibt der Decanus D. Constantinus den Auftrag, daß sich ein Sänger von jeder Nationalität zum Magister capellae begebe, „qui ex consensu omnium conferret beneficia mortui (sc. R. D. Jo. Francisci Villani) in persona Domini Hieronymi de Tamagnis tamquam maioris nationis Italorum.

1556, 21. Oct. wird er in S. Marco begraben.

Petrus Lambert, Gallus.

1528, 24. Dec. päpstlicher Sänger.

1528 beauftragte Papst Clemens VII. den päpstlichen Sänger Jo. Consilius (Conseil), neue Sänger für die durch Pest und Flucht zerrüttete päpstliche Kapelle aus Frankreich zu holen und versieht ihn mit Empfehlungsschreiben an den Erzbischof von Burges und das Kapitel von Cambrai[1]). Das Resultat der Sendung des Jo. Consilium findet sich in der Anweisung an die päpstliche Rentenkammer niedergelegt unter dem Jahre

1529, 10. Jan. (Archiv. s. p. Div. Cam. Bd. 80, Fol. 59): „Solvatis et consignetis infrascriptis dominis cantoribus noviter receptis: Petro Bruele, Petro Vermont, Petro Lambert, Philippo de Fontaines, Ivo Barry, Ant. Souman." Jeder erhält monatl. 8 Dukaten.

— Juni steht er im Arch. di st. an 14. Stelle, in den Diarien von

1535 an 11. Stelle und in den mandati 1552—56 an 5. Stelle.

1553, 4. Jan. wird er an Stelle des Jo. Sanchez zum Punktator gewählt.

1563, 15. Aug. stirbt er und wird in S. Augustino begraben. (Seine Grabschrift siehe Forcella V, Iscriz. delle Chiese di Roma, vol. V, p. 43.)

Carolus d'Argentille, Gallus.

1528, 29. Nov. wird Carolus d'Argentille (Argentilly), Gallus, päpstlicher Sänger.

1535 steht er in den Listen an 10. Stelle und bekleidet das Amt des Punktators. Er scheint ein streitbarer Mann gewesen zu sein, der die nationalen Gegensätze unter den Mitgliedern der päpstlichen Kapelle als Führer der Gallier noch mehr verschärfte, wie folgende Einträge des Punktators erweisen:

1536, 23. Aug. Fuit admissus in Cantorem a S. Paulo III. Pont. Max. D. Bartholomaeus Escobedo Clericus Zamorensis et a Ven. Viro D. Bartholomeo Croto Capellae Summi Pontificis Magistro in parva Capella praesentibus Cantoribus (Gallis exceptis, qui se absentarunt per indignationem) superpelliceo indutus 24. dicti. Propterea, quod D. Bartholomaeus venit ad officium Capellae ipsi Galli per inobedientiam magistri Capellae et totius Collegii durantibus Matutinis exuerunt superpelliciis suis et abierunt (streikten!). Carolus (d'Argentille) abiens dixit multa verba injuriosa et scandalosa ad Decanum Capellae; nihilominus praedictus de Barthol. Escobedo Clericus Zamorens. solvit 12 duc.

1536, 3. Sept. Fuit conclusum capitulariter in domo D. Constantii Festae quod ipsi Galli per inobedientiam Magistri Capellae et totius Collegii essent condemnati in salarium unius mensis, scilicet quilibet octo ducatos.

---

[1]) Vgl. auch Weinmann, Die Schule von Cambrai, Musica Sacra 1918, 125ff.

(1536), 22. Okt. Fuerunt congregati omnes Cantores in parva Capella et domini Joannes Beausseron, Carolus d'Argentil, Yvo Barri, Genesius et Antonius Loyal qui alias condemnati fuerant in provisionem unius mensis propter inobedientiam in libro proscriptam obtinuerunt gratiam, ut supra scripta provisio illis restitueretur. (Die Gallier erhalten also für ihr renitentes Verhalten vom 23. Aug. Verzeihung, und damit scheint wieder Ruhe eingekehrt zu sein, Carolus wird später sogar als Vertrauensmann in die Kommission zur Ausarbeitung der neuen Statuten zum Punktator und Abbas gewählt.)

1540, Carolus d'Argentil Punktator (vgl. Ghisilinus 1. Febr. 1540).

1543, 8. Jan. D. Carolus Argentili renuntiavit officium Punctatoris.

1545, 6. April. Constituti et ordinati fuerunt a maiori parte cantorum hi infrascripti ad componendum constitutiones capellae cum Rev. Episc. Assisi (Ludovicus) ... Gallici: Carolus Dargentil, Ant. Loyal.

1547, 1. Febr. Carolus effectus punctator.

1548, 8. Jan. Carolus de Argentillis, qui fuit punctator anni praeteriti (**1547**) renunciavit officium punctatoris in manibus D. Bernardi Decani nostri coram collegio nostro.

1549, 6. Jan. In Capella Sixti post prandium ... processum est ad electionem novi Abbatis, videlicet 1549, electusque est D. Carolus d'Argentil et confirmatus a collegio.

1556. fuit exclusus (vgl. Nr. III, Diarium).

1557 starb Carolus de Argentil[1]).

Antonius Calasanz, hispanus.

1529, 11. Nov. päpstlicher Sänger, Bassus.

1532, 2. Dec. im Archiv. s. p. an 17. Stelle.

1535 in den Diarien an 14. Stelle.

1544, 2. Jan. A. Calasanz renunciavit officium punctatoris.

1545, 6. April. Delegierter in der Kommission „ad componendum constitutiones capellae".

1547 in einem Punktationsbuch „Coparintus" genannt.

1549, 7. Jan. Processum est ad electionem punctatoris anni praesentis: et viva voce omnium cantorum electus est D. Antonius Calasans, qui licet invite consentiens juravit in manibus decani absque personarum exceptione sed iuxta formam Constitutionum nostrarum punctare.

— 10. Nov. Propter obitum Pauli III. non fuit decantatum officium; fuit facta congregatio in capella, in quo fuerunt deputati Yvo bary, Ant. Calasans et Federicus Lazisius ad sollicitandum Rev. camerarium et magistrum domus sacri palatii super panno in funeralibus cantoribus elargiendo. (Cap. XXXIII. Const. Cap. Pont.)

1550, 10. Mart. trägt Ant. Calasans im Namen mehrerer Kollegen dem Generalauditor der apostolischen Kammer, Jo. Bapt. Cicada, Episc. Albingavensis als judex ordinarius Romanae Curiae etc. eine Reihe von Klagen vor gegen den gegenwärtigen magister capellae, Lud. Vescovo d'Assisi wegen Übergriffe in seinem Amte. Am 13., 20. und 26. März werden in dieser Angelegenheit drei päpstliche Sänger aus früheren Jahren vernommen; eine Entscheidung liegt nicht vor, wohl aber erscheint 1551 ein neuer magister capellae: Hieron. Maccabei, Episcop. Castrensis.

1577 stirbt Ant. Calasans im Alter von fast 90 Jahren.

Ant. Normant Loial (Lohial, Normant, monsieur mon compere), Gallus.

1534, 27. Mai wird Ant. Loyal nach den Listen des Arch. di st. päpstlicher Sänger; in den Diarien von

1535 (Jan.) steht er an 19. Stelle.

1539 erhält er eine Pension von 4 Duk. (siehe unter Ghiselinus Dankert 29. Nov. 1539).

1545, 6. April wird ihm die Ehre zuteil, mit noch fünf anderen Sängern in die Kommission „ad componendum constitutiones capellae" gewählt zu werden, aus deren Beratungen

[1]) Über d'Argentil als Komponisten siehe Haberl, Bausteine II, 116.

am 17. Nov. 1545 die Bulle Pauls III. „ad futuram rei memoriam" mit den neuen Statuten der päpstlichen Kapelle hervorging.

1546, 21. Jan. geht er mit fünf seiner Kollegen zum Konzil nach Trient.

1547, 18. Apr. Loyalis reversus de Concilio Romam.

1552 steht er im Arch. d. st. an 8. Stelle: Ant. Normant.

1557, 10. Oct. stirbt er und wird in S. Luigi de Francesi begraben.

Jo. Abbat, Italus.

1535, 6. Juli: Fuerunt admissi in Cantores: Johannes Abbate de S. Germano, Italus usw. Diesem Datum widerspricht ein Eintrag in den Sängerlisten der Capella Giulia in St. Peter, nach welchem der Altist Johannes de S. Germano im Mai 1534 in die Kapelle „Ssmi Domini Nostri Papae" aufgenommen worden sei. In den mandati Julius III. 1552—1556 steht er an 9. Stelle: Jo. Abbate.

Antonius Capellus Sabaudus, Gallus.

1536, 28. Martii. D. Antonius Capellus Seb. Dioc. (de Savoja Sabaudus Gallus) a Paulo Pont. Max. fuit admissus et receptus in cantorem ... indutus... solvit 12 duc.

1546, 19. Jul. Capellus ob brachium uxoris (also verheiratet!) fractum non venit.

1552 steht er im Arch. d. st. an 11. Stelle.

1562, 31. Mart. starb Capello und wurde in S. Maria in Transpontina begraben.

Ghiselinus Doncardo (Dankerts, Dankers, Dankertz, Dankert), Gallus.

1538, 22. Mart. Dom. Ghisellinus Dankerts, Clericus Leodien. a. SS. in Xsto Patre D. N. D. Paulo P. P. III. fuit in Cantorem receptus et R. D. Bartolomeus Croto Magister Capellae in Capella parva praesentibus caeteris Cantoribus consentientibus induit eum cotta et ut moris est praestitit iuramentum et solvit duc. 12.

1539, 29. Nov. finita Missa ... tulerunt Ghiselino Dankert Parochialem Ecclesiam de Werchene Tornacen. dioec. val. XVIII ducat., cum pensione IV ducat. pro Lohial, Johanni le Conte Parochialem de Rancourt, Cameracen. dioec. et quidquid inde veniret divideret cum Genesio pro medietate.

1540, 1. Febr. Ego Ghisilinus renuncians officium punctatoris consignavi libros etc. Decano cum caeteris Cantoribus congregatis, qui omnes unanimiter medio iuramento consignaverunt dictum officium cum libro D. Carolo d'Argentil et D. Joan. Mont., qui iuraverunt de bene administrando dictum officium et acceperunt librum.

1554, 16. Nov. erhält er Canon. Insul.

Leonardus Barre (Barré, Barri, Barret)[1]), Clericus Lemovicensis.

1537, 13. Jul. fuit admissus in Cantorem Leonardus Barre a Paulo III. Pontif. Max. etc.

1552 steht er im Arch. d. st. an 14. Stelle.

1555, 30. Jul. wird er von Paul IV. entlassen (vgl. Nr. III, Diarium).

Virgilius Corsus, Romanus.

1536 in den Sängerlisten der Capella Giulia an 2. Stelle: Virgilius Corsus, Tenor.

1538, 7. Nov. D. Mag. Cap. retulit in Capella qualiter S. S. D. N. recepit. D. Virgilium Corsum in Cantorem etc.

1547, 2. Sept. wird er an Stelle des Franciscus de Monte alto — als dessen „debitor" — für das Konzil nach Bologna bestimmt (vgl. den betreffenden Eintrag bei Franc. de Montalto).

1547, 4. Sept. Joh. le Cont. et Virgilius de Amanditis etc. erant Bononiae pro concilio celebrando.

1548, 13. Jan. Virgilius de Amanditis reversus est a Concilio Romam.

1552 steht er im Arch. d. st. an 16. Stelle.

1571, 31. Dec. stirbt er.

---

[1]) Vgl. über die drei Träger dieses Namens (Ivo, Leonard und Antoine) neuestens K. Huber, Ivo de Vento, 1918, 25ff.

Joh. Mont, Aquisgran. Leodiensis.

1539, 4. Aug. Post Missam R. D. Magister Capellae convocavit omnes Cantores et petiit votum et iudicium ab omnibus, utrum Joannes Mont est sufficiens ad accipiendum ipsum pro Tenore Capellae et nemine discrepante omnes dixerunt separatim quod est sufficiens et meretur locum Capellae, propter quod Magister Capellae ordinavit quod sibi diceretur quod veniret crastina die cum cotta et admitteretur in Cantorem.

1539, 5. Aug. R. D. Barthol. Croto Magister Capellae admisit Joannem Mont, Leodien. dioc. in numero Cantorum et induit eum Cotta etc. ... die 8. solvit regalia.

1540, Febr. ist Joh. Mont Punktator.

1547, 9. Jul. Joh. le Cont et Jo. Mont venerunt de Concilio Romam.

1548, 28. Jan. Joannes Mont, tenor, de licentia Magistri ivit Bononiam propter concilium celebrandum.

— 27. Mai. Joan. Mont reversus fuit Romam a Concilio Bononien.

1552 im Archiv. d. st. an 17. Stelle.

Sim. Bartolinus, Perusinus.

1542, 9. Julii, admissus est in Cantorem Simon Bartolini de Perusia; propter absentiam Magistri Capellae R. P. Sacrista induit eum cotta de mandato Pontificis.

1547, 8. Febr. Simon Perusinus venit ad officium ordinarium cum voluntate revertendi ad concilium.

1548, 9. Jan. Simon Perusinus etc. .. erant pro concilio celebrando.

1552 steht er im Arch. d. st. an 18. Stelle.

Joh. Sancez, Hispanus.

1529 steht Joh. Sancez (Sanches) in der Sängerliste des Arch. d. st. an 8. Stelle; ebenda

1532 an 7. Stelle.

1535 in den Diarien ebenfalls an 7. Stelle.

1540, 9. Jan. Propter scandalum commissum in Capella S. S. cassavit Joannem Sanchez ex rotulo sive lista Cantorum.

1542, 4. Aug. Remissus est Joannes Sanchez in Cantorem.

1545, 6. April wird er sogar als Vertrauensmann in die Kommission „ad componendum constitutiones capellae" gewählt und

1552 führt er das Amt des Punktators, in welchem er nach einer Notiz der Diarien vom 4. Jan. 1553 von Petrus Lambert abgelöst wird.

1552 steht er im Arch. d. st. an 19. Stelle.

1572 stirbt J. Sanchez.

Fed. Lazisius, Romanus.

1543, 30. Dec. fuit admissus in Cantorem Capellae D. Federicus de Algisiis, Romanus per R. P. D. Magistrum Capellae de Mandato S. S. D. N. Papae (wahrscheinlich identisch mit dem Fried. Rom. in einer Sängerliste der Capella Giulia vom 2. Dez. 1539).

1544, 13. Febr. solvit regalia.

1547, 26. Febr. Federicus creatur Abbas loco Matthiae defuncti.

1548, 8. Jan. Fredericus de Algisiis Abbas anni praeteriti confirmatus est et per hunc annum Abbas Collegii nostri bene merito (!).

— 10. Nov. ist Federicus Lazisius mit Yvo Bary und Ant. Calasans Delegierter, „ad solicitandum Rev. camerarium et magistrum domus sacri palatii super panno in funeralibus (Pauli III.) cantoribus elargiendo" (vgl. Ant. Calasans s. 10. Nov. 1549).

1549, 6. Jan, In Capella Sixti post prandium D. Federicus de Algisiis, Cantor noster, et Abbas duorum annorum praeteritorum renuntiavit Abbatiam suam in manibus decani coram Collegio nostro.

1552 im Arch. d. st. an 20. Stelle: Fed. lasizi (algisi).

Virgilius Casanova, Romanus.

1536 in den Sängerlisten der Capella Giulia an 3. Stelle: Vergilius Fortinus, contr.

1539 ebenda an 1. Stelle: Virgilius fortinus, Decanus.

1544, 31. mai. Post Vesperas in dicta Capella fuit admissus in Cantorem dictae Capellae D. Virgilius de Casanova alias Fortin et per R. D. D. Episcopum Assisinat. Magistrum Capellae indutus cotta et fecit iuramentum solitum.

1545, 1. mart. solvit ducata 12 aurea in auro cantoribus, qui absolutionem fecerunt et ut participare posset finitis mensibus duobus, quia participare non debebat ad sex menses propterea non solverat propinam suam in tempore.

1545 unterschreibt er die neuen Statuten Pauls III. als letzter in der Sängerliste, an 30. Stelle: Virgilius Fortinus de Casa Nova.

1552 steht er im Arch. d. st. an 21. Stelle.

Jo. Aloisius, Italus.

1536, Dec. erscheint in der Sängerliste der Capella Giulia an 8. Stelle ein: Joa. Aloysius, Neap. bassus,

1546 ebenda an 3. Stelle ein Jo. de Coysi und in einer anderen Liste derselben Kapelle im gleichen Jahre an 2. Stelle ein: Joannes Coisi (wahrscheinlich ein Schreibfehler statt: (A)loysi).

1546, 28. Jun. D. Jo. Aloysius de Episcopis post Vesperas propositus fuit a R. Magistro Cantoribus 21, quorum sexdecim votum favorabile dederunt et sic obtentus fuit, et tunc indutus est cotta pro Baritono et juravit constitutiones, et promisit solvere regalia sua. Solvit pro cotta et propina ducatos 12, videlicet Julios 120.

1552 steht er im Arch. d. st. an 22. Stelle.

1565, 22. Apr. stirbt Jo. Aloys. de Episcopis.

Franc. de Montalvo (de Montealto, Monte calvo, Montaltus), Hyspanus, Tenor.

1547, 30. Jan. fuit receptus cum cotta Franciscus de Montalvo et solvit 12 ducat. die 31. Jan.

1547, 26. Juli. Jo. le Cont de Commissione Magistri et Capellae revertitur ad concilium (Bologna!) cum Francisco.

1547, 2. Sept. Facta fuit congregatio Cantorum nostrorum in Monasterio S. Salvatoris in lauro, in qua decretum fuit, ut D. Franciscus de Monte alto, qui erat de commissione Magistri et Cantorum iturus ad Concilium mitteret vice ipsius D. Virgilium de Amanditis debitorem suum pro salario unius mensis, quod quidem salarium remisit et si toto tempore concilii serviret pro eo, et si quacunque causa recederet a concilio nisi de commissione Papae vel Cantorum, tunc teneretur restituere eidem Francisco salarium sibi datum et remissum, si tum contingeret Francisco ad concilium ire.

1552 steht er im Arch. d. st. an 23. Stelle.

Vincentius Vicomercato, Genuensis[1]).

1545 in der Sängerliste der Capella Giulia an 7. Stelle: D. Vincentius, Tenor.

1546: ebenda an 5. Stelle: Vincent. Vimercato.

1547, 18. Apr. D. Vincentius de Vicomercatu pro tenore indutus est cotta post Missam et juravit observare mandata Capellae et solvere regalia sua.

— 19. Apr. solvit.

1553, 4. Jan. wird er zum Abt gewählt (als Nachfolger des Franc. de Montalvo) und

1554, 4. Jan. für das neue Jahr abermals bestätigt.

1552 im Arch. d. st. an 25. Stelle: Vinc. Vimercato.

1574 12. Febr. stirbt er und wird in S. Girolamo begraben.

Petrus Bartolus (Bartolomeuccio), Italus.

1547, 26. Oct. Duo Cantores suprani propositi sunt a Magistro Capellae Cantoribus 21 et scrutinio scrutati sunt unus Neapolitanus et alter de S. Germano (unser Petrus bartolus). Neapolitanus habuit vota favorabil[ia] 13, alter vero 11.

---

[1]) „Bresciano", Celani, l. c. 1907, 102.

(1547), 23. Nov. Duo suprascripti Suprani 26. Oct. propositi et scrutati, induti sunt cotta . . promiseruntque solvere regalia sua, quorum nomina sunt D. Petrus de S. Germano et Agnellus de Neapoli. die 7. solvit Agnellus regalia, die 10. solvit Petrus de S. Germano.

1582 im Arch. d. st. steht er an 26. Stelle: Petrus Bartolo.

1589. 14. Dec. Hodie mortuus est R. D. Petrus Bartolomeuccius supranus et decanus et sepultus est in S. Gregorio.

Anellus de Antignano, Neapolitanus[1]).

1547, 26. Oct. bzw. 23. Nov. päpstlicher Sänger (siehe unter Petrus Bartolus).

1552 im Arch. d. st. an 22. Stelle: Agnello d'Antignano.

1554, 4. Jan. Punktator: Anellus de Antiniano.

Petrus Paulus, Caracenus, Italus.

1549, 4. Aug. Fuit congregatio praesente mag. cap. super ingressu Petri Pauli de Macerata.

— 12. Aug. fuit admissus P. P. de M. Bassus.

1552 im Arch. d. st. an 28. Stelle.

1565, 31. Jul. stirbt er und wird in S. Maria sopra Minerva begraben.

Domenico Ferrabosco.

1546 ist Dominicus Ferraboscus als Magister puerorum (4 putti) in einer (unvollständigen) Sängerliste der Capella Giulia an 10. Stelle verzeichnet.

1548—50 ist er Kapellmeister an S. Petronio in Bologna.

1550, 27. Nov. wird er päpstlicher Sänger[2]).

Jo. Antonius Merulus, Romanus[3]). Altus.

1551, 12. Sept., päpstlicher Sänger.

1552 im Arch. d. st. an letzter (30.) Stelle.

1588, 28. Dec. stirbt er und wird in S. Marco begraben.

Alexander Milleville, Ferrareus.

1552, 30. Oct. päpstlicher Sänger.

— Nov. wird er an 31. Stelle genannt.

Nicolaus Clinca, Neapolitanus.

1553, 5. Jul. päpstlicher Sänger.

Nicolaus Baronus, Neapolitanus.

1553, 30. Aug. D. Nicolaus Baronus fuit per R. D. Mag. Cap. admissus in cantorem et ab eodem superpelliceo in Sacristia Ecclesiae S. Marci indutus.

— 22. Aug. solvit 12 ducatos, 10 pro participando et duo pro cotta.

Joannes de Palestrina.

1551, Sept. erscheint zum erstenmal der Name Palestrina's in den Censualbüchern von S. Peter an 10. Stelle: D. Joanni magistro sc. 6.

1552, Jan. steht er daselbst bereits an 1. Stelle: Prenestinus, magister capellae.

1555, 13. Jan. Dominica. Eadem die fuit admissus in nobum (!) cantorem Joannes de S. Peter an 10. Stelle: D. Joanni magistro sc. 6.

Palestrina de mandatu (!) Smi D. Julii absque ulo (!) examine et secundum motum proprium quod habebamus et absque consensu Cantorum ingresus (!) fuit.

— 5. Febr. solvit regalia.

(Die weiteren Daten siehe Nr. III, Diarium.)

---

[1]) „Da Nola, e non da Napoli", Celani, a. a. O., 1907, 102.

[2]) Über Kompositionen Ferrabosco's siehe Haberl, Bausteine II, 131.

[3]) „Folignate", Celani, 1907, 103.

III. Auszug aus den Diarien der päpstlichen Kapelle unter Paul IV.

1555. 23. Maji creatus fuit Papa Rmus de Teatino, vocavit se Paulum IV.

5. Julii. Eodem die Genesius defunctus est vita et sepultus fuit in Monasterio de la Minerva. (30. Augusti exsequiae).

30. Julii. Eodem die fuerunt exclusi de Cappella Leonardus Barré et Dominicus Ferrabosco et Jo. Luis Palestrina, quia sic voluit Papa, et dedit motum proprium illis, ut de cetero non serviant in Capella, quia sunt uxorati et in loco ricompense (sic) Papa jussit dare scuta sex in ogni (sic) mense pro colibet. Omnia ista sunt facta in presentia omnium.

2. Sept. Examinavimus novos Cantores in Capella in Palatio videlicet D. Bartholomaeus Cont et D. Franciscus de Talavera et fuerunt inventi idonei quia facto scrutinio ut moris est per fabas seu balneos unusquisque habuit duas partes et tria vota in suum favorem et ideo acceptati fuerunt in nostro commercio.

9. Sept. Fuerunt admissi novi Cantores D. Franciscus de Talavera et D. Bartholomaeus Cont per R. D. Episc. Castren. Mag. Capellae iuxta statuta Collegii et motum proprium Papae. Bartholomaeus solvit 12 duc; 10. Sept.: solvit Franciscus.

25. Sept. Eodem die in plena congregatione habuerunt licentiam D. Leonardo Barré et D. Jo. Luis Palestrina ut unusquisque possit servire de Magistro Capellae, videlicet Leonardo in S. Laurentio in Damaso, et Palestrina in S. Joanne Laterano, ut melius valeant.

5. Oct. Eodem die fuit examinatus Jo. Celst et escrutinatus et habuit in suum favorem 27 fabas et nemini discrepanti (sic) eum adprobavimus.

7. Oct. fuit admissus in novum cantorem Jo. Celst (Celso, Celsus). Solvit sua regalia.

1556. 3. Jan. Fuit Congregatio per D. Cantores in Capella Paulina ubi renuntiatione spontanea facta per D. Ghisilinum Danckerts Abbatiae dictae Capellae fuit electus novus Abbas D. Franciscus Montalvo et D. Antonius Normant alias Loial fuit electus Punctator per renuntiationem D. de Montalvo qui ambo iuraverunt.

9. Jan. R. D. Episcopus Castrensis Magister Capellae et domini Cantores habuerunt certa nova quod D. Johannes Zelt (Celsus) Cantor tenor non reverteretur amplius (7. Oct. 1555 redierat et obtinuerat licentiam eundi Napoles per 10 dies) ad inserviendam Capellam SSmi D. N.

9. Jan. Eodem die fuit exclusus et depositus D. Carolus d'Argentil Cantor Bassus eo quod repertus fuit Monachus Cartusiensis et quia sic placuit Pontifici, reservat sibi provisionem ordinariam.

12. Febr. Iussu Summi Pontificis D. Pauli P. IV. R. D. Mag. Cap. Episcopus Castrensis dedit cottam D. Matthaeo del biancho (Albo) absque votis dominorum cantorum quia sic placuit D. N. Papae et sic fuit admissus et receptus in numerum cantorum. 14. d. solvit regalia.

7. Mart. Joachinus Carotta obiit mortem et fuit sepultus in Ecclesia B. Mariae de Populo. 16. d. celebratae exsequiae in S. Maria de Populo.

15. Mart. Fuit admissus in Cantorem Capellanum D. Morinus de Lupis. solvit duos ducatos pro cotta quam dedit illi R. D. Episcopus Castrensis Mag. Capellae, alios 10 ducatos similes pro regalibus suis.

19. Aprilis fuit data licentia Dominis Cantoribus Nicolao Barono, Nicolao Clinca, Alexandro Milleville, Joanni AntonioMerulo eundi in Franciam cum Rmo. et Illmo. legato Cardinali Caraffa. redierunt 13. Sept. de Galliis.

30. Aprilis. die 23. mensis huius praeteriti Rdms. D. Episcopus Castrensis Magister Capellae et omnes Cantores decreverunt Lamentationes Johannis Scribanio Risponi scribi expensis Domini Blasii Nunez.

23. Dec. R. D. Episc. Castr. Mag. Cap. et fere omnes Cantores ordinaverunt quod de cetero D. Franciscus Felix decanus erit exemptus et non comparebit in divinis, scilicet Vesperis et missis et aliis officiis Papalibus ob eius senectutem et tibiarum suarum ruptionem et aliarum infirmitatum et participabit de omnibus regalibus ita tamen, quod futurus decanus non gaudebit talibus exemptionibus.

1557. 3. Jan. D. Antonius Normant alias Loial Gallus renuntiavit officio punctatoris et D. Anellus de Antignano fuit suffectus in locum eius. D. Franciscus Montalvo hispanus abbas anni praeteriti fuit confirmatus in officio suo, ambo iuraverunt.

19. Martii. Fuerunt celebratae exequiae D. Caroli Argentil fratris nostri in Campo Santo. Iterum 27. Aprilis.

13. Octobris fuerunt celebratae exequiae pro anima fratris nostri Antonii Loyal in ecclesia S. Luisii.

19./20. Octobris collata sunt beneficia Scribani (paulo antea mortem obierat). Exequiae 12. Oct. in S. Jacobo.

1558. Januarii. Talavera punctator, Franciscus de Montalvo Abbas.

9. Januarii fuit congregatio per D. Cantores super Archidiaconatum de Monleon et resolverunt quod diacon. dignitas remaneat in capella, in favorem Francisci de Montalvo.

14. Jan. D. congregatis cantoribus fuit eadem resolutio.

15. Jan. fuit congregatio per d. cantores super assignationem pensionis super Archidiaconatum de Monleon et maiorem partem cantoribus (sic) votarunt fuissent centum ducatorum.

16. Jan. fuit congregatio per d. cantores super assignationem pensionis super Archidiaconatum de Monleon et omnes resolverunt fuissent 80 ducatorum de Camera et noviter confirmarunt electionem in favorem Francisci de Montalvo.

25. Februarii fuit congregatio per d. cantores praesente Mag. Cap. et disputarunt super distributione pensionis 80 ducatorum super Archidiaconatum de Monleon et omnes praeter quendam Jo. Aloysius et Joan. Ant. Merlus votarunt insimul fuisset dividenda et assignanda per N. collegium et secun-

dum constitutiones et privilegia antiqua; et noviter disputarunt ad dividendam pensionem ad Rm. Mag. Lambertus, Calas. et Vincentius Ital.

5. Martii. fuit congregatio per d. cantores praesente Mag. Cap. et tractaverunt de accipiendo Cantores propter penuriam pers. Supranis et omnes simul praeter Jo. Aloysium et Joan. Antonium concluserunt ad voluntatem Ssmi., ut venirent ex Neapoli Bussamentum et Ferdinandum suum nepotem.

20. Aprilis fuit congregatio per d. cantores praesente Mag. Cap. et tractaverunt super acceptionem Francisci et Ferdinandi Bussamente; et facto examine secundum consuetudinem nostram omnes ibi praesentes votarunt dictos Cantores et approbarunt per bonos et sufficientes praeter Nicolaum Clinca et Joan. Ant. Merulum, qui nullo modo voluerunt obedire D. Magistro nec Collegio nec suscipere fabas ad votandum illos secundum ordinem et constitutiones nostras, et postea R. D. Magister et Collegium propter inobedientiam publicam dixerunt ut illis nunquam in accipiendis cantoribus habuissent locum et postea volens inter eos facere congregationem et tractare de inobedientia et errore facto per dictos cantores R. D. Magister et Collegium adnuerunt N. Clinca et Joan. Anto. ut exirent foras et illi sine verecundia nec timore nunquam redierunt, postea R. D. Magister et Cantores exierunt et cum tota mente et animo ad S. Pontificem ascenderunt.

21. Aprilis. Fuerunt congregati cantores super electione facta in favorem Francisci et Ferdinandi de Bustamente et interrogaverunt D. Hieronimum D. Vincentium et D. Anellum qui non fuerant in congregatione facta, quid sibi videbitur de dictis cantoribus et illi responderunt ut sibi videbitur bonos et sufficientes et plena voce confirmarunt electionem facere et votaverunt in favorem dictorum Francisci et Ferdinandi Bustamente.

26. Aprilis. Fuit congregatio per d. cantores praesente Mag. Cap. super admissionem dictorum cantorum et R. D. Magister Capellae fecit legere Motum Proprium Sanctissimi et plena voce omnes contenti obedire mandatis SSi. et cum ceremoniis et juramentis consuetis D. Magister induit eos roquetus et cum illis incipierunt servire. 27. d. solverunt regalia.

2. Junii. fuit congregatio per d. cantores et tractaverunt de Alexandro Milleville. hic 20 Decembris 1557 petiit licentiam eundi in partibus scilicet Franciae pro quatuor mensibus et obtinuit etiam a Pontifice, sed nondum redierat et concluserunt fuisse servatum ordinem et morem antiquum.

4. Junii. fuit propostus Jo. Antonius Latinus.

6. Junii. fuit congregatio per d. cantores praesente D. Sacrista et fuit missum roquetum Jo. Antonius Latinus.

23. Julii. fuerunt congregati cantores praesente Magistro Capellae et ad instantiam Illmi et Rmi Card. Caraffa consenserunt cassare decreta et processa facto contra N. Clinca et Jo. Antonium (vide supra).

1559. 2. Jan. fuit congregatio et per resignationem Francisci de Montalvo fuit electus Vincentius Vimercatus et per resignationem Francisci de Talavera fuit provisus punctator Ghisilinus absens.

30. Jan. Nicolaus Baronus petiit et obtinuit licentiam eundi extra urbem cum Rmo. Caraffa per duos menses.

28. Febr. Post missam fuit congr. coram R. D. mag. capellae, qui primitus dixit se fortiter scandalisatum fuisse propter tot errores per hebdomadam super intonationem Antifonarum, psalmorum ac etiam cantus plani missae etc., postea petiit, utrum capella egeat vocibus contrabassorum et post multas discussiones fuit conclusum per vota publica quod nedum egebat vocibus contrabassis sed etiam supranis.

1. Martii. Congregatio coram Magistro Capellae praesentibus 24 Cantoribus fuit examinatus D. Franciscus Druda iuxta formam constitutionis et vocatus per fabas albas et nigras ex quibus habuit 24 vota secreta in sui favorem.

9. Martii. Congregatis cantoribus R. D. Magister Cap. admisit in cantorem Capellae D. Franciscum Druda praevio examine cum ceremoniis et iuramento solvit 12 ducatos 13. Martii.

30. Martii. Mandatum Papae ad cantores „ut honorifice, quiete et pacifice vivant in honorem dei et servitium pontificis et capellae praefatae persolventes debitum officium, pro quo recipiunt mercedem laboris."

5. Aprilis. Abbas retulit, quod Sanctissimus ordinavit expelli D. Joan. Aloysium et Nicolaum Baronum, iam expulsos ab urbe de mandato Sanctissimi, nec non D. Nicolaum Clinca et Joan. Ant. Merulum propter inobedientiam (in ingressu Bustamente) una cum D. Jo. Ant. Latino, qui vigore unius motus proprii cum falsa narratione expediti absque examine per vim et metum R. Card. Caraffae in dicta Capella admissus fuerat, ut tres conjugatos. Collegium deputavit D. pro ipsis D. cum ex privilegiis capellae nemo expelli debeat nisi data sibi prius idonea recompensa (sic), Sanctissimus annuit pro conjugatis donec dederit eis recompensationem et similiter fecit gratiam Merlo et Clinca quia solverant ex pena imposita a Collegio nonnulla scutata hospitali incurabilium S. Jacobi, ceteros tres voluit omnino expelli et expulsi fuerunt[1]).

18. Augusti circa horam 21 et 22 obiit Paulus IV.

---

[1]) Die langwierigen Verhandlungen, vom Punktator mit advokatischer Genauigkeit aufgezeichnet, wurden nach dem Tode Pauls IV. noch fortgesetzt, führten aber zu keinem greifbaren Resultat. Das Kollegium einigte sich, ohne auf die prinzipielle Streitfrage weiter einzugehen, auf folgende friedliche Lösung:

1559. 28. Aug. Card. Carpensis nomine Collegii Cardinalium remisit Jo. Aloysium et Nicolaum Baronum in numero Cantorum et licent cantores dubitarent de excommunicatione intimata ipsis a Julio III., si admitterent aliquem cantorem nisi reductus esset numerus ad 24, dixit Cardinalis non comprehendi ipsos, quia iam erant in Capella et expulsi tantum erant per Card. Caraffa.

Zur Partitur im 16. Jahrhundert[1]

Von

Rudolf Schwartz, Leipzig

Die Frage, ob die alten Meister ihre Kompositionen in Partitur oder in Stimmen geschrieben haben, ist in neuerer Zeit von Otto Kinkeldey in seinem ergebnisreichen Werke „Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts", Leipzig 1910 eingehend betrachtet worden. Gestützt auf die Zeugnisse, die Bermudo in seiner „Declaracion de instrumentos musicales", Ossuna 1555 gibt, kommt Kinkeldey zu der Ansicht (S. 188):

„Wenn man von einem Organisten verlangte, daß er aus den einzelnen Stimmen ein ganzes Stück zusammenspielen solle, wenn man von dem Bewerber um eine Organistenstelle forderte, daß er aus dem Stegreif eine regelrechte vierstimmige Fantasie oder ein Ricercar ausführen solle, so wird doch dem Komponisten, der in Ruhe nachdenken und nachzählen konnte, viel weniger zugemutet, wenn man annimmt, daß er seine Komposition gleich in den einzelnen Stimmen niederschrieb. Wäre es der allgemeine Gebrauch gewesen, Werke in Partitur zu komponieren, dann hätten die Theoretiker mehr davon verlauten lassen, als sie in Wirklichkeit tun. Von einigen vereinzelten Fällen abgesehen schweigen sie gänzlich darüber. Und in diesen vereinzelten Fällen scheinen wir es mit Ausnahmen zu tun zu haben. Die Beispiele in den Lehrbüchern des 16. Jahrhunderts, die sicherlich die allgemeine Praxis berücksichtigten, sind fast ausschließlich in einzelnen Stimmen geschrieben, nicht (von Kinkeldey gesperrt) in Partitur."

Max Schneider ist bisher der einzige gewesen, der gegen die Kinkeldeysche Auffassung Bedenken geäußert hat[2]). Er begründet den Mangel an Partituren sehr richtig aus der damaligen Musikpraxis, für deren Bedürfnisse der Druck in Stimmen vollauf genügte, „da die Kompositionen offenbar für jede zufällig vorhandene Besetzungsmöglichkeit verwendbar bleiben mußten", und bemerkt dazu beiläufig, „Kinkeldey's Vermutung, die Komponisten hätten auch bei nicht Note gegen Note gesetzten Werken diese direkt in die Stimmen geschrieben, dürfte schwerlich ganz das Richtige treffen." Läßt es Schneider bei diesem Zweifel bewenden, so richten sich die folgenden Zeilen gegen die Voraussetzungen Kinkeldey's und bemühen sich zu zeigen, daß dieselben auf einem Mißverständnis der Lehre Bermudo's beruhen.

Damit der Leser in der Lage ist, selbst urteilen zu können, wollen wir zunächst Kinkeldey's Gewährsmann, Bermudo, hören. Da mir das spanische Original nicht

[1]) Die vorliegende Abhandlung ist ein Beitrag zu der Festschrift, die Hugo Riemann (†) zum 70. Geburtstag von Freunden und Schülern überreicht werden sollte.

[2]) Max Schneider, Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung, Leipzig 1918, S. 11.

zugänglich ist, mag die in Frage kommende Stelle in Kinkeldey's Übersetzung hier stehen. Bermudo sagt: „Es kann keiner ein Spieler genannt werden, der nicht versteht, Musik, seine eigene oder fremde, abzusetzen." Er erwähnt dann drei Weisen, nach denen man absetzen kann (S. 20):

„Die erste besteht darin, daß man das Notenbuch vor sich hat. Wer ein Spieler zu sein wünscht, kann, wenn er ein guter Sänger ist, der Komposition versteht, und wenn er dieses Buch studiert und das Monochord kennt, Stücke absetzen, indem er einfach das Notenbuch vor sich hat. Diese Manier abzusetzen ist sehr mühevoll, weil es so viel Aufmerksamkeit erfordert, alle Stimmen zu übersehen; aber sie ist sehr nützlich. Man schlägt viel Kapital aus ihr. Wenn einer nichts von Komposition versteht, und nicht geübt ist im Absetzen, sondern erst anfängt oder sich nicht so viel bemühen will, muß er zuerst den Mensuralgesang mit Taktstrichen versehen, und so, nach seinen Takten abgeteilt und auf dem Monochord vorgesetzt, so daß es die Saiten nicht berührt, kann er das Stück absetzen. Diese zwei Arten sind üblich und gut für die, die schon etwas gelernt haben."

Die dritte Art verlangt die Herstellung einer Zeichentabulatur, auf die aber nicht weiter eingegangen zu werden braucht.

Kinkeldey hat sich augenscheinlich durch den Umstand, daß die Beispiele, die Bermudo gibt, in Chorbuchform gedruckt sind, zu der Ansicht verleiten lassen, daß das Spielen nach dem Chorbuch die allgemeine Norm für die Klavierpraxis im 16. Jahrhundert gewesen ist. Bermudo spricht jedoch nur von „einem Notenbuch, das der Spieler einfach vor sich haben soll." War damit eine gedruckte Vorlage gemeint, so wäre das Repertoire des Spielers nur ein sehr beschränktes gewesen. Denn gedruckte Chorbücher gab es nicht allzuviele. Obendrein schieden davon noch eine ganze Anzahl aus, die ihres großen Formates wegen nicht auf die Notenpulte der damaligen Instrumente gesetzt werden konnten. Daraus gewählte Stücke mußten also erst für den praktischen Gebrauch eingerichtet, also umgeschrieben werden. Ging es aber ohne Schreibarbeit nicht ab, sollte da nicht mancher Spieler die praktischere Partitur der weit weniger übersichtlichen Chorbuchform vorgezogen haben? Daß es auch handschriftliche Notenbücher in Chorbuchform gab, ist noch kein Beweis für Kinkeldey's Ansicht, denn es müßte doch erst von Fall zu Fall nachgewiesen werden, daß es sich dabei um wirkliches Solospiel handelte.

Chorbuch und Solospiel sind zwei Begriffe, die einander ausschließen. Zweck des Chorbuchs ist, das Zusammenspiel mehrerer Personen aus einem Buche zu ermöglichen, und diesem Zweck entspricht die Sonderung der hohen und tiefen Stimmen (Diskant und Tenor gewöhnlich auf der linken Seite, Alt und Baß auf der rechten) aufs beste. Dazu kamen als weitere Vorzüge: daß diese Anordnung der Stimmen weniger Raum in Anspruch nahm als die Partitur, und daß das Kopieren eines Stückes leichter und schneller möglich war, da die Einteilung der Mensuralnoten fortfiel. So praktisch sich aber das Chorbuch für das Zusammenmusizieren erwies, so wenig geeignet war seine Stimmenanordnung (Diskant oben links, Baß unten rechts)[1]) für das Solospiel. Hierfür empfahl sich die Partitur mehr. Und wir werden später sehen, daß man in der Tat zur Partitur griff, wenn es sich um Musik zum persönlichen Gebrauch des einzelnen handelte.

---

[1]) Erst in der Generalbaßzeit kommt es auf, den Diskant über den Baß zu setzen.

An gedruckten Beispielen, die dem Schreiber als Vorbild dienen konnten, war ja im 16. Jahrhundert kein Mangel. Die theoretischen Lehrbücher boten sie in Hülle und Fülle. Kinkeldey's oben mitgeteilte Meinung, daß die darin gegebenen Beispiele „fast ausschließlich in Stimmen, nicht in Partitur" geschrieben seien, beruht auf falscher Beobachtung. Es ist vielmehr folgendes festzustellen: Nur umfangreiche Kompositionen werden stets in Stimmen gedruckt, weil der Druck in Stimmen weniger Raum in Anspruch nahm als die Partitur. Die Stimmen stehen dann aber partiturmäßig hintereinander, von der Höhe zur Tiefe geordnet: Sopran, Alt, Tenor, Baß. Die entscheidende Rolle, die gerade die Raumfrage für die Druckanordnung spielte und spielen mußte, möge das folgende Beispiel aus Zarlino's Istitutioni harmoniche, III. parte, Cap. 30 bezeugen. Von den hier gegebenen Notenbeispielen steht nur eines nicht in Partitur. Und warum? Weil der Raum am Ende der Seite nicht ausreichte, um die Stimmen untereinander zu stellen. Unmittelbar darauf aber setzt auf der nächsten Seite der Partiturdruck wieder ein.

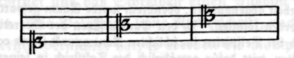
Läßt sich eine Komposition auf zwei gegenüberstehenden Seiten unterbringen, so wird gewöhnlich für den Druck die Chorbuchform gewählt. Das geschah augenscheinlich aus dem Grunde, um ein hübscheres Seitenbild zu gewinnen. Man braucht nur die prächtigen Druckprofile in Glarean's Dodecachordon mit den steifen Partiturdrucken in Galilei's Fronimo (S. 96ff.) oder in Cerone's Melopeo (S. 833ff.) zu vergleichen, um sofort zu erkennen, wie hier der Druck in Chorbuchform dem Partiturdruck überlegen ist, namentlich wenn es sich um die Ausfüllung ganzer Seiten handelt.

Die kürzeren Notenbeispiele dagegen sind fast durchweg in Partitur gedruckt. Wird davon einmal abgewichen, so werden die Stimmen entweder in Chorbuchform nebeneinander gesetzt — die Chorbuchform vertritt also in diesem Falle die Partitur —

Diskant | Tenor

Alt | Baß

oder es werden die Stimmen auf einer Zeile nebeneinander gebracht, in der Regel zwei oder drei Stimmen:



Auch hier sind wieder dieselben Gründe entscheidend: Raumersparnis und Seitenbild. Man sieht also, der Druck der Notenbeispiele in den theoretischen

Lehrbüchern ist weniger eine musikalische Frage als ein Druckerproblem[1]).

Ein vorzügliches Beispiel, an dem sich das ganze Problem bequem studieren läßt, liefert das 61. Kapitel im Terza parte der Istitutioni harmoniche von Zarlino. Hier haben wir: Partitursätze, Chorbuchform, Druck in einzelnen Stimmen hinter- und nebeneinander, wobei man von Fall zu Fall angeben kann, warum sich der Setzer für diese oder jene Druckform entschieden hat. Und man wird dem Setzer das Lob nicht vorenthalten können, daß er seine Sache sehr geschmackvoll gemacht hat.

Nicht immer freilich glückte die Lösung der Aufgabe so gut. Hier lag ein Problem vor, dem die damalige Druckertechnik noch nicht voll gewachsen war. Das läßt sich aus einzelnen mißglückten Druckeinrichtungen recht deutlich erkennen. In Oratio Tigrini's „Il Compendio della musica“, Venetia 1588 hat z. B. der Setzer auf S. 13/14 die wesentlich schwierigere Aufgabe, drei kurze Notenbeispiele zu je 2, 3 und 4 Stimmen ohne verbindenden Text unmittelbar untereinander zu setzen. Er hilft sich damit, daß er die Noten in die Mitte der Seite rückt. Da er aber trotzdem die Linien bis zu den Seitenrändern durchführt, so entsteht links und rechts von den Noten das häßliche Bild leerer Liniensysteme, wobei obendrein das unterste System auf S. 13 frei bleibt. Noch weniger schön wirkt das Druckbild der sechsstimmigen Partiturbeispiele (S. 88 f.). Da die Seiten auf zehn Systeme eingerichtet sind, so bleiben hier sogar die vier untersten Systeme frei. Das war nicht etwa bloße Ungeschicklichkeit. Auch Tigrini's Setzer weiß sehr wohl, wie man sich durch Chorbuchanordnung, Nebeneinanderstellen der Stimmen, oder durch Einbauen der Noten in den Text über Satzverlegenheiten hinweghelfen kann; hier versagte eben die Drucktechnik, die noch nicht über kleineres Notenzeug verfügte, um etwaige Raumunebenheiten zu nivellieren. Könnten es nicht auch satztechnische Gründe gewesen sein, die den Setzer Bermudo's bestimmten, statt der Partitur die Chorbuchform zu wählen? Jedenfalls aber steht die Tatsache fest, daß in den musiktheoretischen Lehrbüchern die Chorbuchform an die Stelle der Partitur treten konnte. Aus dem Umstande also, daß bei Bermudo die Spielstücke in Chorbuchform gedruckt sind, wird man demnach nicht, wie Kinkeldey es tut, den Schluß ziehen dürfen, daß das Spielen nach dem Chorbuch die Spielpraxis des 16. Jahrhunderts darstellt. Meiner Meinung nach hat Kinkeldey in die Lehre Bermudo's Schwierigkeiten hineingesehen, die gar nicht darin liegen. Auch ist zu beachten, daß Bermudo der einzige ist, den Kinkeldey als Gewährsmann für seine rigorose Forderung des Chorbuchspielens anführen kann. Im übrigen aber enthalten die Anweisungen, die Bermudo seinen Schülern an die Hand gibt,

[1]) Dasselbe gilt auch von der Taktstrichfrage. Der Taktstrich fehlt in den Stimmendrucken nicht etwa, weil ihn die damalige Zeit nicht kannte, wohl aber wurde dem Setzer, wenn er keine Taktstriche einzusetzen brauchte, viel Arbeit abgenommen, obendrein wurde Raum gespart, da die Noten ohne Taktstriche viel enger gesetzt werden konnten. In den Partitursätzen der theoretischen Lehrbücher dagegen wird der reguläre Taktstrich bei Beispielen im schlichten Kontrapunkt (nota contra notam) gern gesetzt, bei gemischten Kontrapunkten tritt dafür gewöhnlich der Taktstrich in seiner Funktion als „Zollstock“ auf. Man sieht also, daß die Zeit dem Taktstrich an sich durchaus nicht abgeneigt war, nur stand die Druckerpraxis aus den eben angeführten Gründen seiner Einführung hindernd im Wege. Als aber die „nuove musiche“ auch den Drucker vor neue Aufgaben stellten, da erhielt auch der Taktstrich überall Heimatrecht.

nichts, was gegen das Spielen aus der Partitur spräche. Auch bei der Partitur muß der Spieler „alle Stimmen zugleich übersehen". Setzt aber das Spielen aus einer Partitur, bei der die Taktstriche fehlen, schon einen vorgeschrittenen Schüler voraus, so ist es nur recht und billig, daß Bermudo dem Anfänger empfiehlt, „zuerst den Mensuralgesang mit Taktstrichen zu versehen".

Mit dieser Voreingenommenheit für das Chorbuchspiel hängt es zusammen, daß Kinkeldey dem Partiturspiel, wo sich die Gelegenheit bietet, ein unfreundliches Gesicht macht. Er erblickt darin einen Notbehelf „für Anfänger im Spielen oder Komponieren" und ist der Ansicht, daß das Wort „partire" sich ursprünglich „bloß auf das Taktstrich-Einzeichnen" bezogen haben soll. Ich möchte dagegen eine Briefstelle Palestrina's[1]) anführen, die das Gegenteil beweist. Die Stelle ist merkwürdigerweise bisher noch nicht von der Forschung zur Partiturfrage herangezogen worden. Sie steht in dem Schriftwechsel Palestrina's mit dem Herzog Wilhelm von Gonzaga und betrifft zwei eigene Kompositionen des kunstsinnigen Fürsten, eine Motette und ein Madrigal, die dieser Palestrina zur Begutachtung nach Rom geschickt hatte. Das Schreiben lautet:

Eccellentissimo Signore et Padron oss.mo

Hauendomi fatto fauore di farmi udir il Mottetto ed il Madrigale di V. Eccell.a il suo Virtuoso, mi comandò da sua parte che dicessi liberamente il mio parere, io dico che così come l'Ecc.a V.a auanza in ogni sua opera la natura così nella musica eccede quelli che ne fanno degnamente perfettione et per meglio contemplarlo ho partito il Mottetto, et uisto il bello artifitio l'otene dal commune, et il dare spirito uiuo alle parole, secondo il significato ho segnato alcuni luoghi, che mi par che quando si può far di meno soni meglio l'Harmonia, com' è sesta et unisono, mouendosi ambe le parti et sesta et giunta ascendendo et discendendo similmente alcuni unisoni che le fughe a forza ci conducono le parti, mi pare ancora che per la stretta tessitura delle fughe, si occupino le parole alli ascoltanti, che non le godono come nella musica commune, ben si uede che l'Ecc.a. V.a sa meglio di me tutte queste minuzzole, ma per obedirla ho ditto questo et così l'obedirò sempre quando mi farra fauore di comandarmi come seruitore affettionato et obbligatissimo et pregando N. S. che conserui l'Ecc.a V.a fo fine humilmente basciandole le mani.

Di Roma li 3 di marzo 1576.

Di V.a Ecc.a humil et deuoto seruo

Giouanni Petraloysio.

Nachdem also Palestrina die Stücke gehört hatte, fertigte er sich, um einen besseren Einblick in die Komposition zu gewinnen, von der Motette eine Partitur an (per meglio contemplarlo ho partito il Mottetto). Daß es sich dabei nicht um eine bloße Taktstrich-Einzeichnung handeln kann, versteht sich bei einem Meister wie Palestrina von selbst. Auch der Fortgang des Schreibens (et visto il bello artifitio l'otene dal commune), die Textbehandlung (il dare spirito vivo alle parole) und die gemachten Ausstellungen: die Parallelführung der Stimmen und die vorkommenden Einklänge, weisen deutlich auf eine Partitur hin.

Zugleich aber eröffnet uns das Schreiben einen Ausblick über den Verbleib der Partituren überhaupt. Wie Palestrina seine Niederschrift, nachdem sie ihre Schuldigkeit getan hatte, sicherlich vernichtet hat, so werden die Komponisten im allgemeinen mit ihren Partituren verfahren sein, sobald die Kompositionen in Stimmen gedruckt

[1]) Siehe Bertolotti, A., Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova. Dal secolo XV al XVIII. Milano (1891), S. 49.

waren. Die Partitur war damit überflüssig geworden. Denn für die damalige Praxis, die mit den verschiedensten Besetzungsmöglichkeiten der Kompositionen rechnete, war eben der Druck in Stimmen die gegebene Publikationsform. Wer eine Partitur brauchte, schrieb sie sich aus den Stimmen zusammen. Und auch der Verleger hatte kein Interesse an der Partitur. Der Typendruck war mühsam, kostspielig und verschlang obendrein eine Unmenge Papier. Die Resultate aber, die die Verleger mit dem Partiturendruck der Madrigale Cipriano de Rore's (1577) und des Fürsten von Venosa (1613) erzielt hatten, waren auch nicht besonders ermutigend. Beide Werke erlebten nur eine einzige Auflage, während einzelne Stimmendrucke nicht selten acht- und mehrmal aufgelegt wurden. Eines aber beweist der Druck der beiden Partituren mit Sicherheit: daß von ihnen handschriftliche Vorlagen in Partitur vorhanden gewesen sein müssen. Es hieße doch dem Setzer zuviel zumuten, wenn er die Partitur nach den Stimmbüchern hätte selbst setzen müssen. Endlich bezeugen auch erhalten gebliebene Bruchstücke, daß Partituren existiert haben. Partituren gab es also schon, nur hatte niemand an ihrer Erhaltung ein Interesse. Das ist der Grund, warum so wenige auf uns gekommen sind. Man wird darum auch den Glauben, die Komponisten hätten aus Eitelkeit oder Geheimtuerei ihre Partituren vernichtet, ins Reich der Legende verweisen können.

Zur Biographie Delphin Strunck's

Von

Max Seiffert, Berlin

Die Angaben des Artikels „Delphin Strunck" in der Allgemeinen Deutschen Biographie stützten sich auf Braunschweiger Aktenstücke, die Ludwig Häuselmann für Philipp Spitta 1885 aus dem dortigen Archiv kopiert hatte. Diese Kopien, die ich Fritz Berend für seine Dissertation über Nik. Ad. Strungk[1]) zu meinem Bedauern nicht übermitteln konnte, da sie gründlichst verlegt waren, sind mir unlängst wieder zu Gesicht gekommen. Durch ihre Mitteilung seien nun Berend's Darlegungen nachträglich ergänzt.

* * *

Delphin Strunck, Hoforganist in Celle, war im Mai 1637 vom Rat in Braunschweig zum Organisten angenommen worden; „2½ stibichen Wein" hatten dabei die „mündliche Abrede" gefördert[2]). Er trat hier aber nicht eine vakante Stelle an, sondern sollte dem seit 1617 an St. Martini wirkenden Valentin Röther[3]) zur Seite stehen. Über die Gründe, die den Rat zu dieser Neuwahl veranlaßten, und über die Stellung, die Röther dazu einnahm, gibt ein Schreiben Röther's[4]) vom 15. Mai 1637 deutlichen Aufschluß:

„Den Ehrnvesten, Hoch- vnd Wollweisen, Ehrbaren vnd fürsichtigen Herrn burgemeistern vnd Raht, auch Wollverordneten Kirchen Herrn zu S. Marten in Braunschweig. ... Ehrenveste, Hoch Wollweise, Ehrbare vnd Fürsichtige, Grosgünstige Herren.

Das E. E. Gest. nunmehr für 20 jahren mich zum Organisten vff lebens zeitt alhie zu S. Marten angenommen, ich auch die zeitthero, ohn ruhm, mich alſo verhalten, das verhöffentlich ein jeder von meiner kunſt genugen getragen, wolle dieſelbe Großgünſtig bedenken vnd dieſes dabey von mir ohn verdrus erinneren laſſenn, das ich die meiſte zeitt meine kunſt habe müſſen vff einem alten vnvollenkommenem werck ſo gutt daſſelbige es erleiden wollen, verüben, nunmehr aber bey dieſem newen werk allerhand vnkoſten vnd vielfeltige mühe angewand, damit ich mich vmb ſo viell mehr darauff mit newen ſtucken in verbeſſerung beweiſen muchte, das es E. E. Gſt. vnd einer chriſtlichen gemein ruhm- vnd nicht ſchimpflich were.

Aber deſſen alles ohngeachtett komme ich in vnfeilbare nachrichtung, ich ſolches dienſtes wieder alle hoffnung vnd mir beſchehene zuſage etzlicher newligkeitten halber, deren ich mich

---

[1]) Fritz Berend, Nicolaus Adam Strungk, 1640—1700, sein Leben und seine Werke, mit Beiträgen zur Geschichte der Musik und des Theaters in Celle, Hannover und Leipzig; Münchener Dissertation 1913.

[2]) Berend, S. 16.

[3]) Über ihn Gerber, Altes Lexikon III, 901.

[4]) Braunschweiger Stadtarchiv, Kollektaneen Sack „Musik".

doch auch befleissige vnd nach stetigem gebrauch weiters erlernen künte, woll müchte vnd solte entsetzett werden.

Gelanget derowegen an E. E. Gst. mein dienstliches suchen, begehren vnd bitten, dieselbe mich bey dieser Stelle lassen vnd das was sie von einem andren in einer newen vnd verbesserten artt vermeinen zu hören, von mir ebenmessig in gedult grosgünstig erwarten wolle.

Getröste mich solches gentzlich vnnd E. E. Gst. verübet daran was der billigkeitt gemeß vnd rühmlich sein wird. Dieselbe hiemit Gottes starckem Schutz empfehlend. Datum Braunschweig den 15. May Ao. 1637.

E. E. Gst.
Dienstwilliger
Valentin Röther."

Was Röther verhüten wollte, war jedoch schon geschehen und nicht mehr rückgängig zu machen. Das persönliche Verhältnis zwischen den beiden Amtsgenossen war demzufolge vor der Hand nicht das beste. Aber der Rat hielt, ohne Röther das Amt zu nehmen, doch an Strunck fest, schloß mit ihm 1639 einen zehnjährigen Vertrag und nach dessen Ablauf — Röther war inzwischen 1646 gestorben — 1650 einen neuen, dessen Wortlaut[1]) uns erhalten ist:

„Neuer Contractus mit dem Organisten Delphin Strunckеn p. . . . De 31. Julij Ao. 1650.

Zu wissen sey hiemit Jedermänniglich, Alß die Herren Vorsteher dero Kirchen undt Schulen S. Martini alhie sich im Jahre Ein tausendt sechshundert neun undt dreißig mit . . . Delphino Strunck dem Organisten bey gemelter Kirchen der Besoldung halber auf gewiße mahs vndt wegen der zeit auf zehen jahr besage des darüber aufgerichteten Bestallung Contracts vereinbahret undt verglichen; Gedachter Delphinus Strunck aber nach nunmehr geendichten solchen zehen Jahren sich ausdrücklich vernehmen laßen, daß er für die vörige Besoldung nicht länger dienen könte, sondern gebeten haben wolte, wan man ihn bey erwehnter kirchen S. Mattini vor einen Organisten zu behalten gedächte, daß ihme etwas zugelecht werden müchte: daß darauf die ietzigen Vorsteher mehrangerechter kirchen, benendtlich Herr Burgemeister Tobias Olfen undt Herr Claus Warnecken, solches in gebührende Consideration gezogen, auch einem Ehrnvesten Hoch- undt Wolweißen Rathe des Weichbildes Altenstadt zu verstehen gegeben undt auf deßelben guthachten undt ertheilte Commission sich mit besagtem Delphino Strunck in anderweite unterredt- undt handlung eingelaßen undt endtlich mit demselben, zumahln es vorderhandt nicht anderst sein können undt in erwegung seiner besondern Musicalischen kunst undt geschicklichkeit, folgender gestalt vor sich undt ihre Successoren im Ambte einmüthig- undt wolbedächtlich contrahendo verglichen, daß eß zwart bey der vörigen ingesambt tragenden ein Hundert fünf undt dreißig Thaler besoldung einen weg als den andern verbleiben, ihme, Delphino Strunck aber aus sonderbahrer gunst undt zum honorario (wie schwer es auch der Kirchen Martini fallen wirdt) aliährlich undt so lange dieser anderweiter bestallungs Contract wäret, fünfzehen thaler undt zween scheffel rocken von oftbenanter kirchen gelderen undt aufkunfften zugewendet werden undt andere organisten, die nach ihm kommen müchten, sich darauf keines wegs zu berufen noch solches in consequentiam zu ziehen haben sollen. Worentgegen Delphinus Strunck mit handt undt mundt sich verpflichtet undt obligat gemacht, daß er bey dero kirchen S. Martini alhie sich ferner undt zwart die nechsten acht Jahre aneinander, welche sich auf Michaelis dieses iahrs [:bis dahin es bey vöriger bestallung allerdings verbleiben soll:] anfahen undt auf Michaelis, wenn man, geliebt es Gott, ein Tausendt sechshundert acht und fünftzig schreiben wirdt, enden sollen, für einen Organisten unabsetzlich gebrauchen laßen, die Orgell in fleißige obacht nehmen

---

[1]) Stadtarchiv Braunschweig Nr. 140; von **Berend**, S. 21, benutzt, aber nicht vollständig mitgeteilt.

undt halten, allen schaden daran mit allem fleiße verhüten undt abwenden undt was zu erhaltung nutzen undt besten deroselben dienlich sein möchte, allemahl treulich berichten undt anzeigen, auch bey mehrgemeldter Kirchen S. Martini mit Musiciren undt orgelschlagen iedesmahl fleißig aufwarten undt die Orgell durch iemandt anderst ohn der Herren Kirchen Vorstehern wißen undt willen nicht schlagen laßen, auch, wen er nach solche obgesetzten acht iahren von diesem organisten Dienst abtreten würde, die Orgell in solchem gutem stande, wie sie ietzo ist, gantz ohn mangell undt ohntadelhafft widerliefere, undt sich in allem, wie daß immer nahmen haben mag, also erweisen undt verhalten wolle undt solle, wie einem trewen aufrichtigen undt fleißigen Organisten eigenet undt gebühret. Treulich, ohn argelist undt gefehrde.

Deßen zu uhrkundt undt aufrichtiger haltung ist dieser Contract, welchem beide theile ohnverbrüchlich nachzuleben mit handt undt mundt zugesaget undt versprochen, zu papier gebracht, zweymahl gleichslauts gefertiget undt von obbenanten Herren Vorsteheren wie auch von Delphino Strunck eigenhandlich unterschrieben undt mit ihren Petschafften untersiegelt worden. So geschehen in Braunschweig am ein undt dreißigsten Julij Anno ein Tausendt Sechshundert undt Fünffzig.

Tobias Olsen	Clauß Warnecken
Burgemeister	Ambtshalber
Ambteshalben	mppria.
mppria.	

Delphin Strunck

mit Welchem fleiß ich mein Ambt verrichtet habe, thu ichs ferner."

Daß Strunck's persönliche Gehaltszulage bei seinem Nachfolger an St. Martini, Christoph Blaes, wieder in Wegfall kam, bezeugt ein Eintrag auf der Rückseite des eben mitgeteilten Aktenstückes folgenden Wortlautes:

„Den 17. Decembris Ao. 1694 wurde der neue Organista Christoph Blaes in Gegenwart derer HH. Predigern, alß Senioris M. Petri undt Hrn. Alberti, von denen beiden zeitigen Provisoribus, alß Ehrn. Georgius Pilgram u. H. Beulingen angenommen, gegen alljährlich Einhundert thaler Salarium und zwene Scheffel Deputat: Rogken p. darzu des Organistens freye Wohnunge p. laut Contractus u. Bestallungen, so darüber aufgerichtet."

Über Strunck's amtliche Tätigkeit an der St. Magnikirche in der Altenwieck unterrichtet uns das Gedenkbuch der Kirche[1]) mit Folgendem:

„Anno 1667 den 7. May ist Esaias Schuler[2]) zum organisten erwehlet und bestätiget worden, ist auch ihme ein Rthlr. pro Archa gegeben worden.

Alß fürgedachter Schuler weinig Zeit für Michaelis gestorben, alß ist darauf vmb Michaelis Delphin Strunck auff ein Jahr erwehlet worden, der sich dan mit dem Handtschlage verpflichtet, das er seinen Sohn will anhero senden vndt selber auch fleissig auffsicht haben, damit die Organa woll solte verwaltet werden. Worauff ihme, Delphin Struncken, in der Kirche die Organa ist anvertrawet vndt der Schlüssel gereichet worden.

Nota. Hierbey zu mercken, das wie nebenstehender Bericht* ausweiset, die Organa Ao. 1668 fast gantz new repariret, Hr. Delphin Strunck sich verobligirt, solches werck ohne einiges entgelt, weil er dieselbe vntter handen hette, in guthem Stande erhalten vndt über kurtz oder lang die volle lieferung thun wolle.

* Wan in Ao. 1668 Delphin Strunck angezeiget, daß sich sehr viell Mangell in der Organen befinden vndt dahero den Organenmacher auch dabei gefordert, ist sie also befunden, das man sie hat M. Friedrich Besser dem Organenmacher fast gantz zu verfertigen vnd

[1]) Berend unbekannt.

[2]) Anton Schüler war 1632—40 Organist an St. Katharinen (Eitner, Quellenlexikon IX, 81), Jobst Schüler 1677 an St. Andreas (Berend, S. 19; S. 20, Anm. 3).

zu verbessern bedinget, wie mit mehrem der darüber auffgerichteter Contract (welcher in der Kirchen Schachtell zu finden) es außweiset. Alß nun gedachter Organenmacher sie am 25. vndt 26. Februarij 1669 gelieffert, ist sie von Delphin Strunck geschlagen vndt probirt worden, der dan den Herrn Vorstehern darauff berichtet, das sie von ihme richtig befunden wurde vndt er keinen Mangel darin spüren konte. Ist demselben für fleissige auffsicht vndt das er bey wehrender arbeit ab= vndt zugangen, dann auch das er zwei tage in der Liefferung sie durchgeschlagen, zwei Thlr. verehret worden. Actum den 25. vndt 26. Februarij anno 1669.

Nachdem eine Zeithero undt zwar bey verenderung der Stadt der kirchen unmuglich gefallen, gleich andern also auch Hr. Strunken zu rechter Zeit daß deputat einzusenden, vndt auch diserwegen gedachter Organist eben keinen gewißen undt perfecten discipul hin wider bey der Kirchen gehalten, Alß ist von denen Vorstehern erwehnter Strunck gefodert, Ihm nicht alleine seine Nachstandt (nechst vorgehender zugelegeter rechnung) außgeandtwortet, sondern dabey versprochen worden, dz durch Gottes Hülffe ins künfftige Ihm zu rechter zeit daß seinige von der Kirchen allemahl richtig werden soll, Hingegen soll Er gehalten seyn (1) einen guten perfecten undt bestendigen discipul zum orgel schlagen zu halten, (2) soll er allemahl den 6sten Sontag die Orgel selber schlagen, (3) Soll, wie eine Zeithero geschehen, die Woche hindurch nicht die Orgel von seinen semptlichen discipuln (umb sich darauff zu üben) mehr betreten werden, welches er dann mit einem handtschlage angelobet, undt ist solches nach rechtlichem hie hergesetzet worden, Actum den 10. Febr. anno 1678.

Anno 1688 den 13. Julij hat der organiste Herr Delphin Strunck, weil er Alters halber nicht mehr hat fortkommen konnen, seinen Dienst aufgesaget, vndt ist die Orgell von der Zeit an biß Ostern 1689 von seinem Discipul Mons. Stubenrauch gespielet worden, welcher auch die besoldung alle Quartal in nahmen Herr Delphin Strunck aufgenommen vndt bekommen hat."

Vom März 1689 an versah Heinrich Lorenz Hurlebusch[1]) den Dienst. Er kam alsbald um Gehaltserhöhung ein,

„weil vorhin allemahl die Magni vndt Aegidien Orgel von einem organisten wehre gespielet worden, vndt dadurch doppeltes Salarium gehabt. ... Er begehrte es nicht lenger bis an Herrn Delphin Struncks absterben, alß dan ihm die Aegidien Orgel schon wieder zugesaget wehre".

Seinem Ansuchen wurde mit dem genannten Vorbedacht durch vierteljährliche Zulage von 1 Thlr. 24 gr. entsprochen.

Im Jahre 1683 geriet die Martinikirche mit den Gehaltzahlungen in starken Rückstand. Um zu seinem Rechte zu kommen, wandte sich Strunck an den Kanzler Probst als den Vorsitzenden der fürstlichen Kommission zur Wahrnehmung des Stadtwesens mit folgendem Schreiben[2]):

„Unterdienstl. Memoriahl des Organisten Delphin Struncks etc. restirendes Salarium betr.
An Seiner HochEdl. Magnif. den Herrn Cantzlär Probsten.

HochEdler Gestrenger Vester und Hochgelahrter
Insonders Hochzuehrender Herr Cantzler
Hochgeneigter Gönner und mächtiger beforderer.

Ew. HochEdl. Magnif. Gestr. und Herl. sind meine gehorsahme Dienste jederzeit bevor, und geruhen dieselben sich klagend fürtragen zu lassen, was maßen der jüngst resignirter Vorsteher hiesiger St. Martini Kirchen, Herr Beckman, Mir abermahlen meine besoldung seither Johannis ao. 82 nicht außgezahlet, sodaß Kunfftigen Johannis nun anderweit 4 quar-

---

1) Schüler Andr. Kniller's und Ant. Coberg's in Hannover; vgl. Walther, Gerber und Eitner.
2) Braunschweiger Stadtarchiv *145, von Berend, S. 220, ohne den Ausgang der Angelegenheit mitgeteilt.

tahl restiren, unerachtend wie ich eine so lange Zeit ohne besoldung mich erhalten könne. Alß ja nun ein solches wieder alle billigkeit, ja wieder Gott und sein wort, daß ein Kirchendiener, der so viele Jahre Gott zu Ehren und mit jedermanns guter Vergnügung auffgewartet, in seinem Alter also soll belohnet werden, daß Er um sein wollverdientes Lohn jederzeit nachlauffen, bitten, ja fast betteln, wo nicht gar crepiren muß, da doch die Kirche noch Mittel genug, mich das Meinige zu entrichten, wann nur das viele unnöthige bawen also eingestellet, in fernerem betracht, Ich anders Keine Mittel alß diese meine gage zu meiner Erhaltung habe.

Gelanget demnach an Ew. HochEdl. Magnif. Gestr. und Herl. mein gantz gehorsahmes hochgemußigtes Suchen und bitten, dieselbe geruhen, dero bekanten Dexterität sowohl alß Gütigkeit nach mir so hochgeneigt zuerscheinen, und wieder die jenigen, so der Kirchen schuldig, und nicht in Güte zahlen wollen, die Execution ohnschwer also zuerkennen und ergehen zulassen, damit endlich zu dem Meinigen gelangen, auch ferners den großgl. Anstalt zuverfügen, damit gleich andern bedienten Ich von hiesiger Muntze mein Salarium erhalten oder wenigstens mit Ihnen alterniren mögte. Solche hohe Gunst und Wilfahrung umb Ew. HochEdl. Magnif. Gestr. und Herl. hin wieder zu verdienen werde mir euserstes Fleißes angelegen seyn lassen, der Ich ohne dehm bin und mit gehorsahmen Respect verharre

Braunschweig d. 5. Mai 1683.

Ew. HochEdl. Magnif.
Gestr. und Herl.
Unterdienstwilligster
gehorsahmer Diener
Delphin Strunck Organista
S. Marten."

Bereits andern Tags erfolgte die erbetene Verfügung[1]), dahin lautend:

„EE. Rath hat diese geklagte gantz ohnverantwortliche Vorenthaltung deß verdienten lohns schleunig zu untersuchen und durch verhengung nachdrücklicher execution dem supplicanten dergestalt zu dem seinigen zu verhelffen, daß er deßwegen ferner sich zu beschweren keine ursach haben möge. Braunschweig den 6. Mai 1683.

Philipp Ludwig Probst."

Demzufolge wurden Strunck bis März 1685 die restierenden 93 Thlr. 9 gr. in vier Raten abbezahlt.

Im Jahre 1688 war Strunck nach 51jähriger Dienstzeit so hinfällig, daß er seine Kirchenämter nicht mehr selbst versehen konnte. Natürlich bestrebten sich die jüngeren Berufsgenossen, in seine Stellen einzurücken. Blaß[2]), Organist an St. Andreas, bemühte sich um die Martini-Orgel, die er ja auch erhielt. Ihn wiederum zu ersetzen, suchte sich Joachim Konrad Winckler, Organist an St. Katharinen, zu sichern. Mit diesen geplanten Verschiebungen befaßt sich ein Schreiben[3]) des letzteren an den Rat vom 8. November 1689, das über die beiden genannten Organisten weiter Persönliches mitteilt:

„... was gestalt gewiß und notorium ist, daß der itzige Organiste zu St. Andreas, N. Blaß, bißhero sich hefftich bemühet, von beyder Hochfürstl. Durchl. Durchl. Hertzogen Rudolph Augusten und Hertzog Anthon Ulrichen unsern gnädigsten Fürsten und Herren, durch unzweiffentlich hohe Patronos diese gnädigste Versprechung und Consens zu erhalten, daß, woferne der fast abgelebte Herr Strunck senior nach Gottes willen mit tode abgehen dürfte,

---

[1]) Rückseite desselben Aktenstückes.

[2]) Mit dem vorhergenannten Blaes natürlich identisch.

[3]) Braunschweiger Stadtarchiv, Kollektaneen Sack „Musik", Berend, S. 22.

derselbe alsdann zu der vacans zu St. Martin, als woselbsten er auch bereits die Probe geschlagen, ohn eintzige Verhinderung hinwieder admittiret werden solte, auf solchen event dan die Stelle zu St. Andreae auch hinwieder erledigt werden würde.

Wan nun deßfals nicht unbekannt, wie nicht nur mein Antecessor, Strunck junior seel. diese Bedienung zu St. Catharinen nebst St. Andreae Kirchen zugleich gehabt, sondern ich auch nebst dem gleichfals über 1 Jahr, als gedachter Blaß auf obrigkeitl. Concession sich zu Lübeck bey Herrn Buxdehuden aufgehalten, sothanen Dienst besagter Kirchen also fleißig abgewartet habe, so daß dahero nicht zweiffele, daß wan bey E. Hoch und WolEdl. Hoch und Wolw: Gesambten Magistrat ich deßfals in antecessum in Gehorsamster Devotion anhalten solte, derselbe also Hochgeneigt sich erfinden laßen würde, mir sothane bey künfftig auf obige Weise so zu ereigeten mutation vorhandene vacans der St. Andreae Kirchen nebst dieser itzigen function zu St. Catharinen vor einen andern zugleich hochgönstig zu gönnen und hierzu mich gelangen zu laßen, bevorab da, ohne Ruhm zu melden, Zeit meiner erlernten und geübten Profession durch Gottes Gnade auch viele angewendete Mühe und Fleiß in re musicali so viel erlanget, das zur Noht mein text mit einigen vocal und Instrumental Stimmen harmoniace zu setzen und solchen in der Kirchen Gott und der Christl. Gemeine zu ehren hören und musiciren zu laßen wol getraue, wie dann zu dem Ende beygehendes Musicalisches Specimen E. Hoch und WolEdl. Hoch und Wolw. Gesambten Magistrat in Unterdienst. gehorsamster devotion zu offeriren und zuzuschreiben mich erkühnet, umb darauf nicht nur Hochgeneigten Befehl und Vergönstigung zu erwarten, wan solches zu musiciren solte und möchte beliebet werden, sondern auch mich dadurch als einen Gehorsamsten Diener Zeit Lebens beständig darzustellen, wie in künfftig von demselben allen ferneren Schutz, zuwachsende Beforderung und Continuirende Hohe und Wolgewogenheit suchen und conserviren möchte. In dieser Hoffnung nun gelanget an Ew. . . . . mein Unterdienst. Gehorsamst Hochfleissiges bitten, dieselben geruhen, sothanes Specimen Harmoniacum . . . ihnen nicht nur Hochg. gefallen zu laßen . . . besondern auch daneben dero Hochgewünscheten Consens wegen obgemelter eventual bevorstehender vacans Hochgeneigt mir mitzutheilen, daß solche function in künfftig zu gleich nebst dieser itzigen, weiln ja leider mehr als zu viel zu tage lieget, daß bey itzigen schlechten Nahrungs Zeiten man kaum mit seinem Weib und Kindern sich nach Notturft hinfristen kan, mit behörigem Fleiß abzuwarten haben möge . . . . . "

* * *

Ein paar ergänzende Nachweise zur Bibliographie der Werke Nikol. Ad. Strunck's mögen diese Mitteilungen beschließen:!

Dixit Dominus [Berend, S. 210] wurde Quasimodogeniti 1693 von J. Phil. Krieger in Weißenfels aufgeführt mit der Besetzung: a 5 voc. obl. 10 Instr. da Capella; vgl. Denkmäler d. Tonk. I. Folge, Bd. 53/54, S. LIX.

Ich ruff zu dir [ebd.] ist in einer Abschrift des J. C. Raubenius vom Jahre 1716 vollständig erhalten in Luckau; vgl. K. Paulke, Musikpflege in Luckau, Niederlausitzer Mitteilungen 1918.

Es woll uns Gott genädig sein. C. T. B. 2 Viol. Va. Fag. Org. vollständig in Abschrift desselben Raubenius von 1714; vgl. Paulke a. a. O. Bisher unbekanntes Stück!

Johann Sebastian Bach und Christoph Graupner: Mein Herze schwimmt in Blut

Von

Friedrich Noack, Darmstadt

Philipp Spitta hat in seiner Bachbiographie Telemannsche Werke zum Vergleich herangezogen, die auf dieselben Texte komponiert waren wie Kantaten von Bach[1]). Gerade solche Studien sind besonders dazu geeignet, die künstlerische Persönlichkeit Bach's, wie sie sich den Augen seiner Mitwelt darbot, klarzulegen, und das ihm völlig Eigene von dem in seiner Zeit Typischen zu unterscheiden. Demselben Zweck will vorliegende Skizze dienen, indem sie die vor einigen Jahren wiedergefundene Kantate Bach's „Mein Herze schwimmt in Blut"[2]) mit der auf denselben Text komponierten vergleicht, die sich unter den Kirchenmusiken von Christoph Graupner in der hessischen Landesbibliothek zu Darmstadt befindet. Ein ähnlicher vergleichender Aufsatz konnte schon einmal veröffentlicht werden in der Gegenüberstellung der Kompositionen, die beide Meister zur Bewerbung um das Thomaskantorat[3]) verfaßt haben. Hier sind aber durch die Übereinstimmung der Dichtungen weit genauere Vergleichungsmöglichkeiten gegeben. Während bei Spitta Telemann weit hinter Bach zurücksteht, da seine Kirchenwerke meist flüchtig geschrieben sind und allzu viel Zugeständnisse an den modischen Zeitgeschmack machen, werden wir sehen, daß Graupner als ernst strebender Künstler voll Empfindungstiefe und selbständigem Gepräge wohl Anspruch auf Interesse erheben kann selbst neben Bach. Des letzteren Werk gehört seiner Weimarer Schaffensperiode an und ist etwa in die Jahre 1714 oder 1715 zu setzen[4]). Graupner schrieb das seinige im August 1712 und führte es am 11. Trinitatis-Sonntag desselben Jahres auf[5]). Sind so beide Werke fast gleichzeitig komponiert, so fallen sie auch beide in die Frühperioden der Künstler, wo sich deren Stil noch stark in der Entwickelung befindet. Der um $2^1/_2$ Jahre ältere Graupner war bei Abfassung also etwa gleich alt wie Bach, als dieser an die Komposition der

[1]) Spitta, J. S. Bach, Bd. I, S. 480—494, S 800f.; Bd. II, S. 244f.

[2]) Werner Wolffheim, „Mein Herze schwimmt in Blut". Eine ungedruckte Solo-Kantate Joh. Seb. Bachs. Bach-Jahrbuch 1911, S. 1—22. — Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang XIII, Heft 2 (herausgegeben von C. A. Martienssen).

[3]) F. Noack, Bachs und Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig, 1722—23, Bach-Jahrbuch 1913.

[4]) W. Wolffheim, a. a. O., S. 14f.

[5]) Die autographe Partitur befindet auf der Landesbibliothek in Darmstadt.

Kantate ging. Schon äußerlich ist die Ähnlichkeit beider Werke groß. Für Solosopran geschrieben, weisen sie die gleiche Instrumentalbesetzung, Streicher und Oboen mit Fagott auf, nur beschränkt sich Bach auf eine Solo-Oboe, während Graupner das altbeliebte Trio von zwei Oboen und Fagott in Gegensatz zu den Streichinstrumenten bringt. Bemerkenswert ist ferner, daß die Tonarten fast Satz für Satz miteinander übereinstimmen. Auch im Ausdruck einzelner Textworte finden sich die auffallendsten Ähnlichkeiten, die sich aber daraus erklären lassen, daß die Praxis der Zeit durch die Affektenlehre stehende Ausdruckstypen geschaffen hatte, denen sich niemand entziehen konnte noch wollte, die vielmehr jeder Künstler mit seinen Mitteln zu vertiefen und vollenden bestrebt war. Andererseits aber sind die Unterschiede im Aufbau der Satzformen, in der künstlerischen Stellung zur Kirchenmusik im allgemeinen und in dem eigenst persönlich Musikalischen so groß, daß eine eingehende Vergleichung der einzelnen Sätze überaus lohnend ist.

Obwohl es bisher nicht gelungen ist, die gedruckte Textvorlage aufzufinden, sind wir aus mancherlei Gründen anzunehmen berechtigt[1]), daß die Dichtung dem Textjahrgang entnommen sein muß, den der Darmstädter Hofpoet Georg Christian Lehms[2]) im Jahre 1711 in den Druck gebracht hat. Auch Bach kann ein solches Büchlein leicht in die Hände gekommen sein, denn Lehms erwähnt in der Vorrede seines Kantatenjahrgangs von 1716, „daß unsere einfältige Lieder so wohl in Unserm Hoch-Fürstl. Zion, als auch bey Ausländern einen gnädigen und geneigten Beyfall gefunden." Einige unwesentliche Abweichungen der Texte beider Partituren sind wohl den Komponisten zuzuschreiben, jedenfalls hat Graupner in anderen Werken nicht selten Kleinigkeiten der Dichtung teils mit, teils ohne Absicht verändert. So schon der Beginn, wo Graupner „Mein Herz" statt „Herze" bei Bach schreibt. Dann heißt es bei Graupner „Verhaßter Laster Nacht" statt „verhaßte Lasternacht", „befeuchten" statt „befruchten", ferner am Ende des zweiten Rezitativs „und ich kann dieses sagen" an Stelle von „und mein Herze spricht". Stilistisch steht die Dichtung den Textjahrgängen Neumeister's[3]) nahe, der ähnlichen Aufbau und auch im einzelnen verwandte Ausdrücke und Bilder aufweist. Auch das in Blut schwimmende Herz kommt bei ihm vor. Manches in den erhaltenen Dichtungen von Lehms erinnert weiter an Hamburger Vorlagen, deren schwülstige Ausdrucksweise und übertriebene Bilder aus der Passion von Brockes[4]) hinlänglich bekannt sind.

Gehen wir nun zu den einzelnen Teilen beider Kantaten über. Die Notenbeispiele sind nur dem Graupnerischen Werk entnommen, da die Partitur von Bach's Kantate allgemein zugänglich ist. Beide Musiker beginnen mit begleitetem Rezitativ in c-moll, von beiden Komponisten nach dem Gebrauch der Zeit mit nur zwei Systemvorzeichnungen versehen. Finden wir nun bei Bach viele Verzierungen und kleine oder größere Koloraturen zum Ausmalen der Worte und Begriffe sowie stellenweise leben-

---

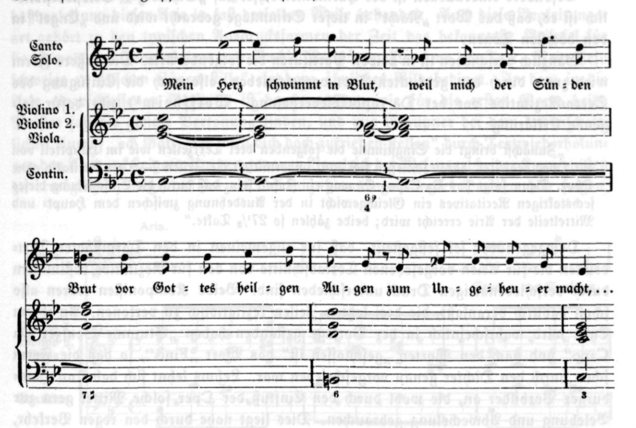
[1]) F. Noack, Vorrede des in kurzem erscheinenden Doppelbandes der Denkmäler Deutscher Tonkunst: 17 Kantaten von Christoph Graupner.

[2]) F. Noack, Christoph Graupners Kirchenmusiken, Leipzig 1916, S. 13f.
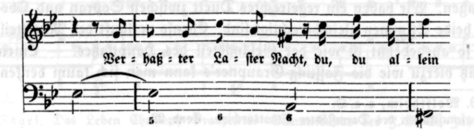
[3]) M. Seiffert, Vorrede zum 53. und 54. Band der Denkmäler Deutscher Tonkunst, 1916 S. LXXIVff.
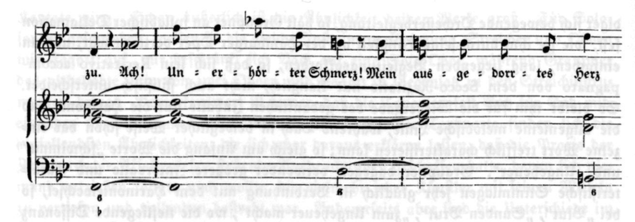
[4]) Barthold Heinr. Brockes, Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus, 1712.

diger sich bewegende Orchesterbegleitung, so hält Graupner an syllabischer Deklamation fest, wie sie ihm durch seine Tätigkeit an der Hamburger Oper vertraut war, und an einfachen, lang liegenden Begleitungsakkorden, so daß sich sein Recitativo accompagnato von dem Secco-Rezitativ nur klanglich, nicht auch stilistisch unterscheidet. So bleibt ihm für die Wiedergabe des gedanklichen Inhalts nur die Harmonie und die allgemeine melodische Linie, während Bach in beweglicher Weise schon das einzelne Wort trefflich charakterisieren kann; so gleich am Anfang die Worte „schwimmt" und „Ungeheuer". Graupner dagegen verwendet größere Intervalle und charakteristische Stimmlagen sehr glücklich in Verbindung mit dem Harmoniewechsel, so bei „Blut", „Sünden Brut", „zum Ungeheuer macht", wo die tiefliegende Dissonanz von bester Wirkung ist, und weiter auf Schritt und Tritt.



Die Mitte des Rezitativs, die dramatisch lebhafter gehalten ist, wird bei Graupner nur vom Continuo begleitet, und die Erregung tut sich wie bei Bach in heftiger Deklamation und Melodik und in der Harmonie kund. Mit den Worten „Ach! Unerhörter Schmerz!" setzen die Streicher wieder ein und kehren nach dem aufgeregten Mittelteil zu der schmerzlichen, zerknirschten Stimmung des Anfangs zurück. Zwei kleine Proben mögen die Ähnlichkeit im Ausdruck illustrieren.





Besonders eindrucksvoll ist der Harmoniewechsel auf „Schmerz". Selbstverständlich ist es, daß das Wort „Nacht" in tiefer Stimmlage gebracht wird und „Engel" in den höchsten Tönen.

Gänzlich verschieden ist in beiden Partituren die folgende Arie. Die äußere Form wird zwar durch den gedruckten Text vorgeschrieben, also auch die Einfügung des Secco-Rezitativs vor der Da capo-Wiederholung. Wolffheim[1]) gibt dafür folgende Erklärung:
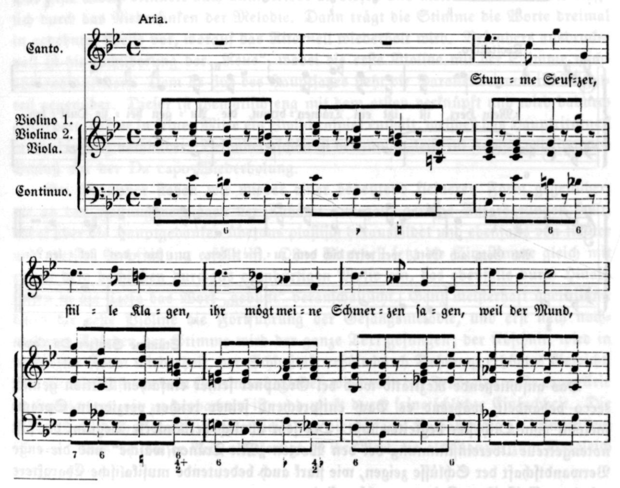
„Zunächst bringt die Singstimme die folgenden drei Textzeilen wie im Hauptteil von der Oboe begleitet; daran schließen sich ganz unvermittelt die Zeilen 7—9 als Recitativ ohne Oboe. Dann folgt das Da Capo. Es mag ein Zufall sein, daß durch die Einschiebung dieses sechstaktigen Recitatives ein Gleichgewicht in der Ausdehnung zwischen dem Haupt- und Mittelteile der Arie erreicht wird; beide zählen so 27½ Takte."

Demgegenüber sei festgestellt, daß im allgemeinen in den Darmstädter Textdrucken die für Arien vorgesehenen Textabschnitte von den für Rezitative bestimmten durch verschiedenartigen Druck unterschieden sind. Beide Komponisten waren also schon dadurch veranlaßt, die drei letzten Zeilen rezitativisch zu vertonen. An ihrem Ende wird wahrscheinlich in der Vorlage gestanden haben „Stumme Seufzer Da Capo" und nach den Worten „geschlossen ist" das Wort „Finis", so daß die Form schon durch den Dichter genau vorgeschrieben war. Lehms lehnt sich dabei an Hamburger Vorbilder an, die wohl durch den Einfluß der Oper solche Mittel gern zur Belebung und Abwechslung gebrauchen. Dies liegt nahe durch den regen Verkehr, der zwischen Darmstadt und Hamburg stattfand; hatte doch der Landgraf sogar ein eigenes Haus als Absteigequartier in Hamburg[2]). Bach begleitet die Arie mit obligater Oboe und Continuo, beginnt mit einem breiten Ritornell, in dem er die Seufzer und Klagen ausdrückt, schon hier in der weitgeschwungenen, reichen Melodie seine Meisterschaft erweisend und seine bedeutendsten Werke vorahnen lassend. Nun beginnt die Singstimme ebenfalls in breiter Ausführlichkeit mit vielen Textwiederholungen und fast denselben Seufzer-Motiven und Figuren wie die Oboe die Worte vorzutragen. Wir haben ein regelrechtes Duett zwischen Sopran und Oboe vor uns, in dem beide Stimmen gleichberechtigt sind. Ebenso verläuft der Mittelteil, der etwa gerade so ausgedehnt ist wie der Gesangsteil des Hauptsatzes. — Einen größeren Gegensatz hierzu wie die Fassung Graupner's kann man sich kaum denken; trotzdem
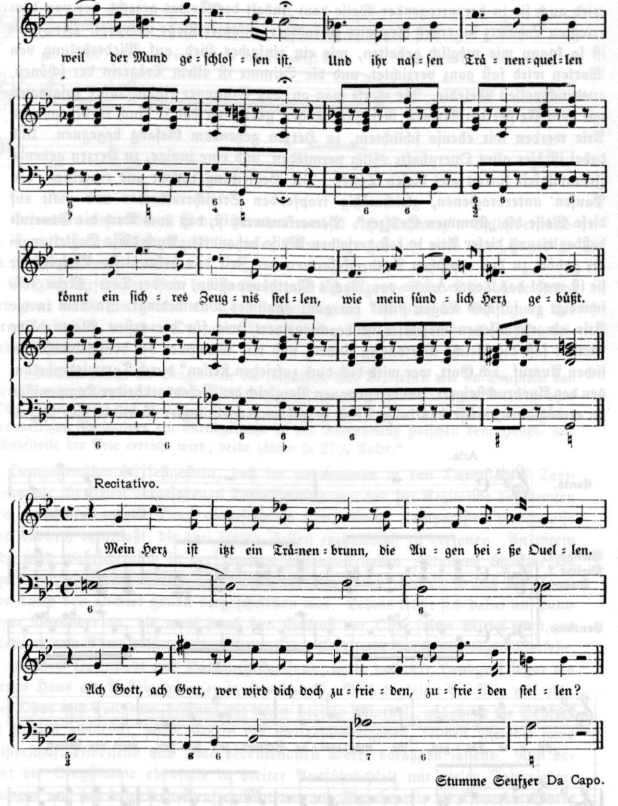
[1]) W. Wolffheim, a. a. O.

[2]) Hofmusikakten des Darmstädter Staatsarchivs. Conv. 22.
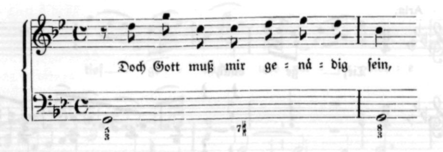
wird auch sie in hervorragender Weise dem Inhalt des Textes gerecht, der von dem erregten Schmerz im ersten Rezitativ zu ruhiger, gefaßter Klage übergeht. Die Form ist so knapp wie möglich gehalten, wie ein einfaches Lied, auf Wiederholung von Worten wird fast ganz verzichtet, und die Stimme ist allein Trägerin der schönen, ausdrucksvollen Melodie. Ihr merkt man an, daß Graupner einige Jahre zusammen mit dem Meister der Melodik, Reinhard Keiser, gearbeitet hat[1]). Auch in der zweiten Arie werden wir ebenso schlichtem, zu Herzen gehendem Gesang begegnen. Und dabei ist hier alles Opernhafte völlig vermieden, und eine innige, zu Herzen gehende Frömmigkeit spricht aus diesen Tönen. Die Begleitung besteht aus einzelnen, von Pausen unterbrochenen, gleichmäßig tropfenden Streicherakkorden und malt auf diese Weise die „stummen Seufzer". Bemerkenswert ist, daß auch Bach die Generalbaßbegleitung dieser Arie in fast derselben Weise behandelt. Auch diese Begleitungsart gehört zu den typischen Ausdrucksformen der Zeit das bekannteste Beispiel für sie ist wohl das Tenor-Arioso von Bach's Matthäuspassion, wo der Text „Mein Jesu schweigt zu falschen Lügen stille" ein ganz ähnliches Bild bedingt. In dem in die Arie eingeschlossenen Rezitativ ist beachtenswert, wie für die ersten Worte beide Meister fast die gleiche Vertonung finden, und wie Graupner bei dem leidenschaftlichen Ausruf „ach Gott, wer wird dich doch zufrieden stellen" durch Textwiederholungen den Ausdruck steigert. Um den genauen Vergleich der Wesensart beider Komponisten zu ermöglichen, möge das kurze Stück in zusammengedrängter Partitur hier folgen.



1) W. Nagel, Das Leben Christoph Graupners. Sammelbände der J. M. G., Jahrg. X.
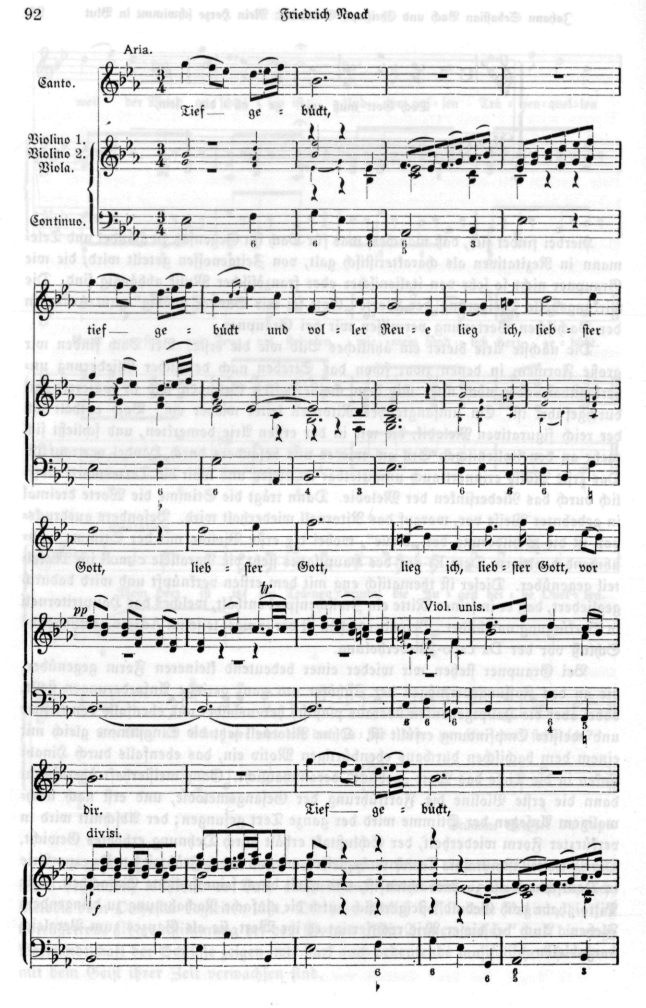


Das anschließende Rezitativ wird bei Graupner seiner einfachen Diktion gemäß secco behandelt, während es Bach entsprechend seiner reicher verzierten Sprachmelodik vom Orchester begleiten läßt. Der sehr ähnlich deklamierte Beginn, die fast notengetreue Übereinstimmung bei den Worten „Mit Tränen wasche" und die enge Verwandtschaft der Schlüsse zeigen, wie stark auch bedeutende musikalische Charaktere mit dem Geist ihrer Zeit verwachsen sind.
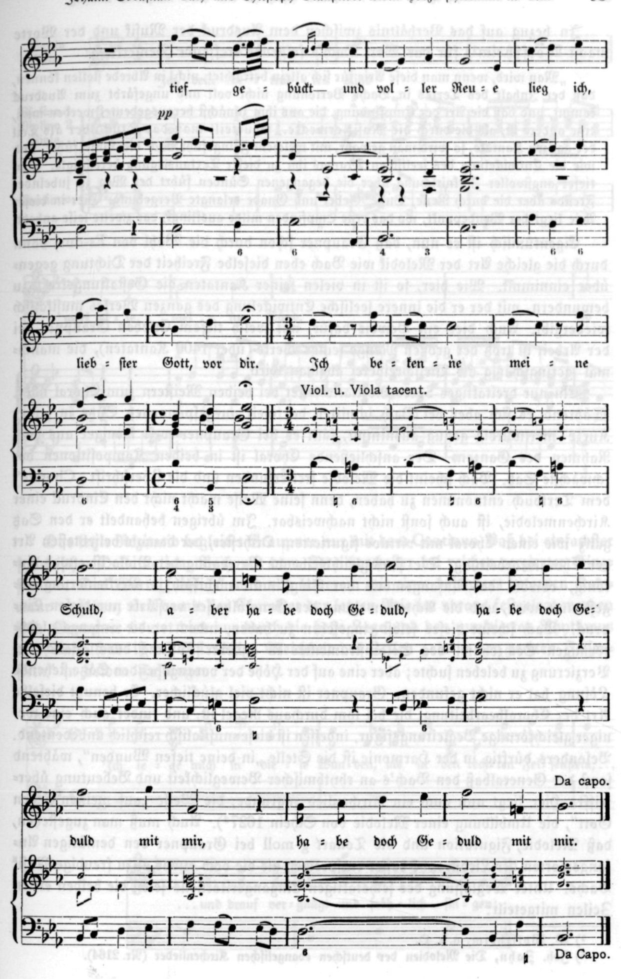


Hierbei findet sich, daß manches, was für Bach im Gegensatz zu Händel und Telemann in Rezitativen als charakteristisch galt, von Zeitgenossen geteilt wird, die wie Graupner nicht so sehr von italienischer oder französischer Musik abhängig sind. Die wirkungsvolle Steigerung der Worte „Gott sei mir Sünder gnädig" zum Arioso in der Bachischen Vertonung vermissen wir bei Graupner.

Die nächste Arie bietet ein ähnliches Bild wie die erste. Bei Bach finden wir große Formen, in denen zwar schon das Streben nach deutlicher Gliederung unverkennbar, aber noch nicht mit dem meisterhaften Gelingen wie in späterer Zeit durchgeführt ist. Ein umfangreiches Ritornell leitet wieder ein. Bach enthält sich der reich figurativen Melodik, die wir in der ersten Arie bemerkten, und schließt sich mehr an den italienischen Stil an, wie er uns besonders durch Händel vertraut ist. Das erste Motiv erinnert auch unmittelbar an diesen und malt die Textesworte trefflich durch das Niedersinken der Melodie. Dann trägt die Stimme die Worte dreimal in gedehnter Weise vor, worauf das Ritornell wiederholt wird. Besonders ausdrucksvoll ist die Schilderung der „Reue", wobei die erste Violine mit der Stimme nachahmend duettiert. Dem Es-dur des Hauptsatzes steht die Parallele c-moll im Mittelteil gegenüber. Dieser ist thematisch eng mit dem ersten verknüpft und wird dadurch gegliedert, daß er in seiner Mitte ein Zwischenspiel enthält, welches das Hauptritornell in Verkürzung nachbildet. Besonders schön ist der innige, leise im Adagio verklingende Schluß vor der Da capo-Wiederholung.

Bei Graupner stehen wir wieder einer bedeutend kleineren Form gegenüber, die an das Fassungsvermögen der Zuhörer nur ganz geringe Anforderungen stellt, dabei aber die Hauptgedanken überaus plastisch herausbildet und ebenfalls von tiefster und edelster Empfindung erfüllt ist. Ohne Ritornell setzt die Singstimme gleich mit einem dem bachischen durchaus ebenbürtigen Motiv ein, das ebenfalls durch Hinabsinken in die Tiefe das Wort „gebückt" veranschaulicht. Ganz meisterhaft übernimmt dann die erste Violine die Fortführung der Gesangsmelodie, und erst nach nochmaligem Ansetzen der Stimme wird der ganze Text gesungen; der Abschnitt wird in verkürzter Form wiederholt, der Schlußtakt erhält durch Dehnung erhöhtes Gewicht. Der Mittelteil ist nur vom Continuo begleitet, wie das in der Frühzeit der Da capo-Arie in Deutschland oft zu beobachten ist, und wirkt durch seine schlichte Einfachheit. Die Bitte „habe doch Geduld" steigert sich durch die einfache Nachahmung zu dringendem Flehen. Auch bei dieser Arie rechtfertigt es ihr Wert, sie als Ganzes zum Vergleich darzubieten.


Aria.
Canto.
Tief — ge = bückt,
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Continuo.
tief — ge = bückt und vol = ler Reu = e lieg ich, lieb = ster
Gott, lieb = ster Gott, lieg ich, lieb = ster Gott, vor
pp
Viol. unis.
dir.
Tief — ge = bückt,
divisi.
f


tief— ge = bückt— und vol = ler Reu = e lieg ich,
pp
lieb = ster Gott, vor dir. Ich be = ken = ne mei = ne
Viol. u. Viola tacent.
Schuld, a = ber ha = be doch Ge = duld, ha = be doch Ge=
Da capo.
duld mit mir, ha = be doch Ge = duld mit mir.
Da Capo.

In bezug auf das Verhältnis zwischen dem Ausdruck der Musik und der Worte macht Wolffheim[1]) für das Werk Bach's folgende treffende Bemerkung:

„Man wird, wenn man diese Arie für sich allein betrachtet, nicht in Abrede stellen können, daß der Inhalt des Textes in Bachs Vertonung nicht voll und ungefärbt zum Ausdruck kommt, und daß die Art der Empfindung, die aus ihm zunächst herausgedeutet werden muß, eine andere ist, als die durch die Musik erweckte. Beurteilt man das Stück aber als Teil der ganzen Kantate, so wird man gewahr, mit welchem Feingefühl Bach die Linie führt, und wie die Entwickelung des seelischen Dramas ihn zu dieser Textauslegung berechtigte. Von tiefer angstvoller Zerknirschung über die begangenen Sünden führt der Weg zu jubelnder Freude über die durch Reue, Buße, Gebet und Gnade erlangte Vergebung. Hier in dieser Arie liegt der Wendepunkt, wo das erste Empfinden milde ausklingt, das zweite leise anhebt.
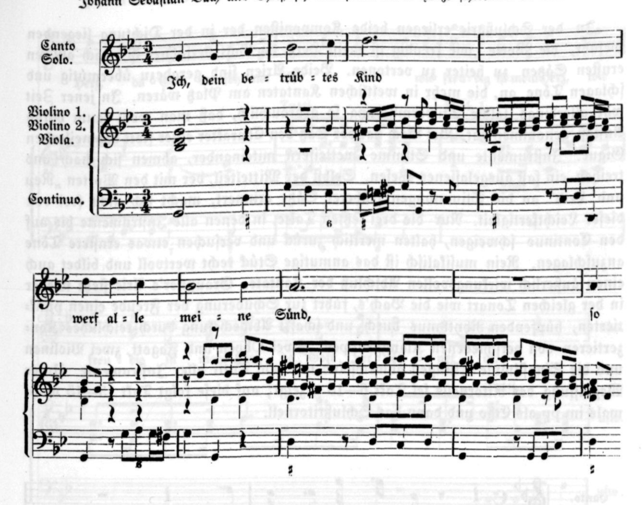
Eigentümlich ist es nun, daß Graupner schon durch die Wahl von Es-dur, dann durch die gleiche Art der Melodik wie Bach eben dieselbe Freiheit der Dichtung gegenüber einnimmt. Wie hier, so ist in vielen seiner Kantaten die Gestaltungskraft zu bewundern, mit der er die innere seelische Entwickelung des ganzen Werkes musikalisch wiedergibt. Auch dies ein Beweis dafür, mit welch tiefem Erleben Graupner bei der Arbeit ist trotz der großen Menge seiner Werke (über 1400 Kantaten), die manchmal geringschätzig als Vielschreiberei abgetan wird.

Ein nur dreitaktiges Secco-Rezitativ leitet bei beiden Meistern zum Choral über. Während es sich aber bei Bach inmitten der weit ausgesponnenen Sätze in seiner Kürze merkwürdig genug ausnimmt, fällt es bei Graupner weit weniger aus dem Rahmen des Ganzen. Der anschließende Choral ist in beiden Kompositionen der schwächste Satz. Bach scheint die Melodie frei erfunden und die Überschrift „Chorale" dem Textbuch entnommen zu haben, denn seine Weise macht nicht den Eindruck einer Kirchenmelodie, ist auch sonst nicht nachweisbar. Im übrigen behandelt er den Satz ganz wie einen Choral mit virtuos figuriertem Orchester, der damals beliebtesten Art der Choralbearbeitung. Die stets gleichbleibende Bewegung der Viola ist etwas eintönig, obwohl das Anfangsmotiv der Singstimme mehrfach in Verkleinerung angestimmt wird, und die Achtelbewegung des Generalbasses verstärkt nur diesen Eindruck. Bach scheint dieses selbst eingesehen zu haben, indem er die anfangs gleichförmigen Sechzehntel des Soloinstrumentes in anderer Fassung durch mancherlei Verzierung zu beleben suchte; aber eine auf der Höhe der vorangehenden Sätze stehende Lösung hat er nicht gefunden. Graupner ist nicht viel glücklicher. Er benutzt dieselbe Art der Choralbearbeitung, die bei ihm durchaus Regel ist, und findet auch eine weniger gleichförmige Begleitungsfigur, indessen ist diese musikalisch reichlich unbedeutend. Besonders dürftig in der Harmonie ist die Stelle „in deine tiefen Wunden", während sonst der Generalbaß den Bach's an rhythmischer Beweglichkeit und Bedeutung übertrifft. Hier liegt nun auch ein Kirchenlied zugrunde, die Weise „auf meinen lieben Gott", die Umbildung einer Melodie von Schein 1627[2]). Auch muß man zugestehen, daß Melodie, Figuration und die Tonart g-moll bei Graupner den demütigen Anfangsworten der Liedstrophe besser entsprechen als die doch etwas allzu freudige Musik Bachs. Unter Weglassung des sechstaktigen Eingangsritornells seien die beiden ersten Zeilen mitgeteilt:
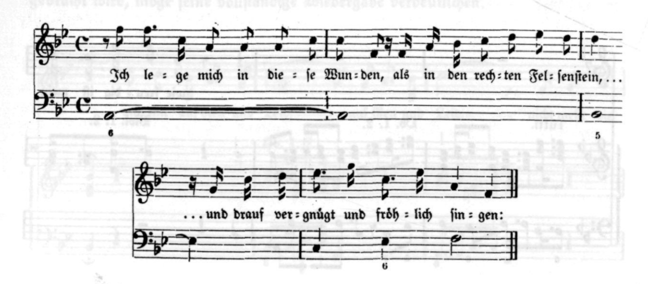
---

[1]) W. Wolffheim, a. a. O.
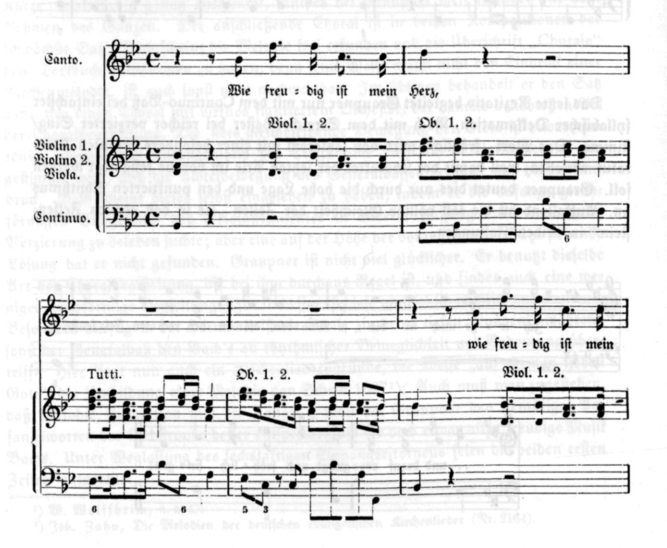
[2]) Joh. Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder (Nr. 2164).
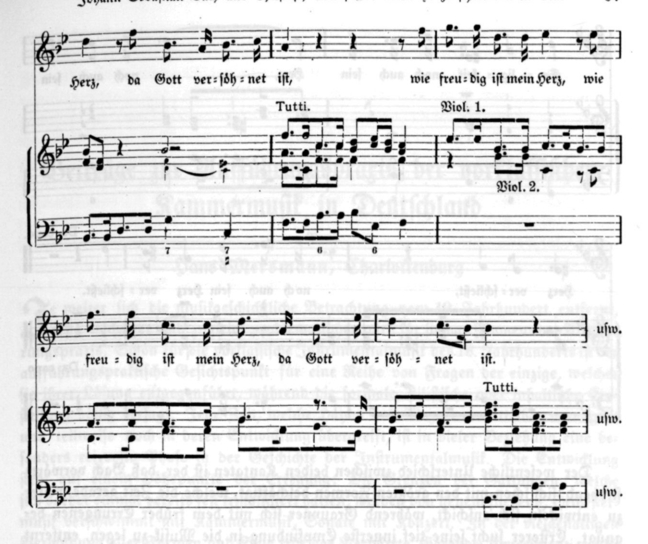


Das letzte Rezitativ begleitet Graupner nur mit dem Continuo-Baß bei einfachster syllabischer Deklamation, Bach mit dem Streichorchester bei reicher verzierter Singstimme. Das Wort „fröhlich" wird von letzterem mit einer besonders betonten Koloratur versehen, weil damit der Charakter der letzten Arie im voraus festgelegt werden soll. Graupner deutet dies nur durch die hohe Lage und den punktierten Rhythmus an. Auffallend ist die fast völlige Gleichheit der Zeilen „als in den rechten Felsenstein" in beiden Fassungen.
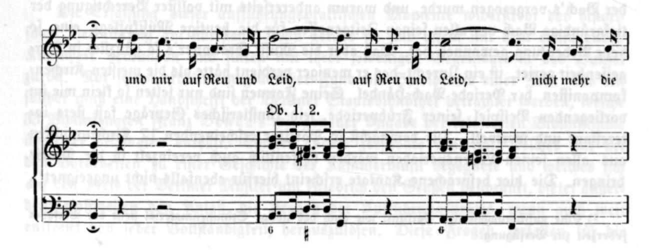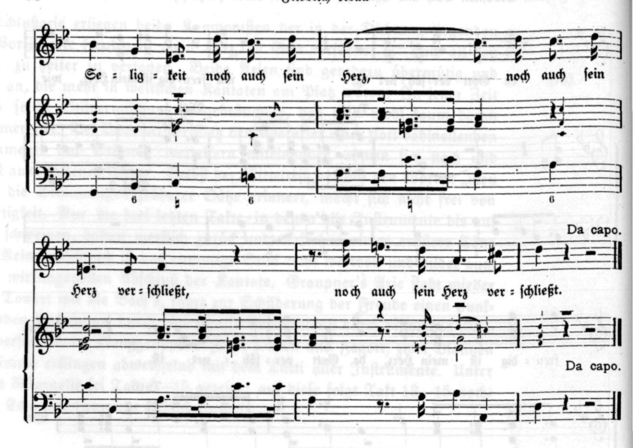


In der Schlußarie erliegen beide Komponisten der in der Dichtung liegenden Gefahr, die Worte „wie freudig ist mein Herz, da Gott versöhnet ist" nach all den ernsten Sätzen zu heiter zu vertonen. Beide Arien sind geradezu übermütig und schlagen Töne an, die mehr in weltlichen Kantaten am Platz wären. In jener Zeit war allerdings solche Stilvermischung so gebräuchlich, daß man wohl kaum daran Anstoß genommen hat. Bei Bach hat der Satz den Charakter einer flott dahineilenden Gigue. Instrumente und Stimme wetteifern miteinander, ahmen sich nach und treiben ein fast ausgelassenes Wesen. Selbst der Mittelteil, der mit den Worten „Reu und Leid" an die Stimmungen früherer Sätze erinnert, macht sich nicht frei von dieser Leichtfertigkeit. Nur die drei letzten Takte, in denen alle Instrumente bis auf den Continuo schweigen, halten merklich zurück und versuchen etwas ernstere Töne anzuschlagen. Rein musikalisch ist das anmutige Stück recht wertvoll und bildet auch einen äußerlich wirkungsvollen Abschluß der Kantate. Graupner's Arie steht wieder in der gleichen Tonart wie die Bach's, führt zur Schilderung der Freude einen punktierten, hüpfenden Rhythmus durch und schafft Abwechslung durch reichliches Konzertieren von verschiedenen Klanggruppen. Zwei Oboen und Fagott, zwei Violinen und die Singstimme erklingen abwechselnd mit dem Tutti aller Instrumente. Unter Weglassung des Ritornells sei Takt 6—15 gezeigt; auf diese folgt Takt 13—15 nochmals im pp als Echo und dann das Schlußritornell.





Im Mittelteil schweigen Violinen und Viola und nur noch zwei Oboen, Fagott und Continuo begleiten. In ihm ist nun tatsächlich ein ernsterer Ton angeschlagen, wie ihn der Text bedingt, und dadurch hebt sich der Hauptteil um so frischer hervor. Wie klein auch hier die Form gehalten ist, und wie der Gegensatz zum ersten Teil mehr durch die Tonart g-moll und gehaltene Töne als durch thematisch Neues hervorgebracht wird, möge seine vollständige Wiedergabe verdeutlichen.





Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Kantaten ist der, daß Bach vorwärts strebend sich schon mit den größten Formen beschäftigt, welche die Zeit gerade weiter zu entwickeln sich anschickt, während Graupner sich mit dem früher Errungenen begnügt. Ersterer sucht seine tief innerste Empfindung in die Musik zu legen, entfernt sich dafür aber auch bis zu einem gewissen Grade von dem, was allgemein verständlich und darum für gottesdienstliche Zwecke eigentlich entsprechend erscheint. Letzterer berücksichtigt die Fassungskraft seiner Zuhörer weit mehr, ohne deshalb einseitig um deren Gunst zu werben. Vielmehr steht er an innigem Ausdruck und reifer Künstlerschaft kaum hinter Bach zurück. An beiden ist die Feinfühligkeit zu bewundern, mit der sie sowohl die seelische Gesamtentwicklung der Dichtung wiedergeben, als sich auch im einzelnen in alle Wendungen des Textes vertiefen. Nach dem hier Gezeigten kann man schon unschwer verstehen, warum bei der Mitwelt die Graupnersche Musik der Bach's vorgezogen wurde, und warum andererseits mit vollster Berechtigung der tiefgründige Bach vor allen seinen Zeitgenossen für die heutige Musikpflege eine so hohe Bedeutung gewonnen hat. Daß aber die Musik Graupner's so gänzlich in Vergessenheit geriet, ist ein Unrecht, das er weniger verdient hätte als die meisten Kirchenkomponisten der Periode Bach-Händel. Seine Formen sind nur selten so klein wie im vorliegenden Beispiel seiner Frühperiode, sein künstlerisches Gepräge fast stets interessant und wertvoll. Die demnächst in Partitur erscheinenden 17 Kirchenmusiken aus allen seinen Lebensperioden werden hoffentlich auch vereinzelt in die Praxis dringen. Die hier besprochene Kantate erscheint hierfür ebenfalls nicht ungeeignet[1]).

---

[1]) Eine aufführungsfertige Partitur, wie auch das nötige Stimmenmaterial stellt der Verfasser jederzeit zur Verfügung.

Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland

Von

Hans Mersmann, Charlottenburg

Je weiter sich die musikgeschichtliche Betrachtung vom 19. Jahrhundert entfernt, desto wichtiger und zugleich problematischer wird für sie das Moment der Aufführungspraxis. Schon für die vorklassische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts ist der aufführungspraktische Gesichtspunkt für eine Reihe von Fragen der einzige, welcher sie ihrer Lösung entgegenführt, während die formale, stilistische oder inhaltliche Einstellung völlig versagt. Jene Zeit, welche Haydn und Mozart unmittelbar vorangeht und teilweise noch in deren Entwicklung übergreift, ist in vieler Beziehung eine besonders reizvolle Phase in der Geschichte der Instrumentalmusik. Die Entwicklung steht auf einem Höhepunkte der Erregung: Die Grenzen der Gattungen, welche sich vorher einmal bereits fest kristallisiert hatten, werden von neuem fließend, Orchestermusik verschwimmt mit Kammermusik, Sonate mit Konzert. In der vielgestaltigen Verbindung aller Formen und Stile tritt das Verwirrte, Gärende, Experimentierende dieser Entwicklung in die Erscheinung.

Das spricht sich in der Aufführungspraxis besonders stark aus. Vorschriften widersprechen sich, feste Grenzen des Stils werden durch ein ad libitum oder ossia geöffnet, meist werden mehrfache Besetzungsmöglichkeiten gegeben, Trios werden als Violinsonaten aufgeführt, diese vom Cembalo allein gespielt, überall werden der Improvisation zum letzten Male alle Tore geöffnet. Sie ergreift mit glänzender Virtuosität noch einmal Besitz von der melodischen Oberstimme und treibt an ihr letzte Blüten eines vollendeten Barock.

Die Erfassung dieser aufführungspraktischen Momente widerstrebt der historischen Betrachtung am stärksten. Denn gerade sie sind allein mit dem erklingenden Kunstwerk verbunden und sinken mit ihrer jeweiligen Gegenwart in das Dunkel zurück. Nur selten erhellt ein glücklicher Fund die Spielpraxis einer Zeit. Als ein solcher muß eine Handschrift der Berliner Staatsbibliothek betrachtet werden, welche 33 Violinsonaten Franz Benda's mit genauer Angabe der kolorierten Violinstimme über der originalen enthält. Einiges andere zerstreute Material, welches mir bei den Vorarbeiten zu einer Geschichte der Kammermusik begegnete und welches sich auf den Kreis der Berliner Musiker um Friedrich den Großen beschränkt, bietet außerdem einstweilen den Anlaß, die Fragen der Aufführungspraxis, wenn auch weit entfernt von jeder Vollständigkeit, herauszulösen. Diese Fragen zerfallen für die
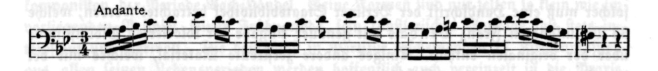
Kammermusik in zwei Gruppen: die erste erstreckt sich auf die Besetzung des einzelnen Werkes, die zweite auf seine Ausführung.

Die Besetzungsfrage ist in der Kammermusik um 1750 noch in keiner Richtung durch eine Formel zu lösen. Nicht einmal die Grenzen zwischen chorischer, mehrfacher d. h. zwei- bis dreifacher und solistischer Besetzung sind immer ganz scharf. Besonders das Trio ist schwankenden Einflüssen ausgesetzt. Noch lebten Stilmerkmale der alten orchestralen Triosonate in ihm, die in einem gelegentlichen Gegensatz von solo und tutti auch an die Oberfläche treten, daneben drängen die konzertierenden Elemente und schließlich das reine Experimentieren mit neuen Farbenmischungen zur solistischen Besetzung. Auch die steigernde Individualität der Thematik führt auf diesem Wege weiter, für dessen Ziel Philipp Emanuel Bach's Programmtrio, die Identifikation der einzelnen Stimme mit einer individuellen Persönlichkeit, symbolisch ist. Ich führe es hier an, weil ein tieferer Einblick in das Material dieser Jahre ergeben hat, daß es sich bei dem thematischen Gegensatz aus dem Persönlichkeitswert eines Instrumentes heraus nicht um ein einmaliges Experiment handelt, sondern weil hier gerade für die Kammermusik eine Wurzel des zweiten Themas überhaupt liegt. Damit waren die letzten Schalen des Orchestertrios abgestreift.

Das Farbenempfinden dieser Zeit spricht sich in immer neuen Trio- oder Quartettmischungen aus. Die Streicher hatten ihre erste Alleinherrschaft längst verloren, ihre endgültige noch nicht wiedergewonnen. Das Bläserquartett, meist mit Oboe an führender Stelle, war neben dem konzertierenden Streichquartett zum festen Typus geworden, im Trio stand die doppelte oder einfache Flötenbesetzung neben den Geigen, meist als eine zweite Aufführungsmöglichkeit. Ein Kolorist von der Bedeutung Schaffrath's, der in seinen Klaviersonaten dem Wesen des Cembalos erstaunlich feine Töne ablauscht, kann sich nicht genug tun in der willkürlichen Verbindung von Instrumenten. Die vier Trios, welche in einer Sammelmappe der Berliner Amalienbibliothek zusammenliegen[1]), haben folgende Besetzungen:

1. 3 Violinen;
2. Violine, Oboe, Baß;
3. Violine, obligates Fagott, Baß;
4. Flöte, Violoncello, Baß.

Die Wurzeln einer solchen fast impressionistischen Behandlung des Kolorits sind entschieden großenteils in aufführungspraktischen Momenten zu suchen, wenn auch gerade Schaffrath in seiner stilistischen Ausschöpfung des jeweiligen Klangcharakters zu einer inneren Begründung verleiten möchte. Er schreibt z. B. einmal für eine Fagottsonate[2]) folgendes Thema:



[1]) Aufbewahrt in der Musikabteilung der Staatsbibliothek: Nr. 495. Die im Folgenden genannten Handschriften stammen sämtlich aus der Berliner Bibliothek.
[2]) Amalienbibliothek Nr. 497.

Dennoch zeigt die Tatsache, daß immer wieder und gerade an entscheidenden Stellen die Wahl des Instruments ad libitum gestellt wird, daß solche Fälle in dieser Zeit nicht Regel sind.

Das Fagott, für Schaffrath besonders charakteristisch, stand sonst freilich außerhalb des engeren Kreises. Ebenso war das Auftreten der Gambe, welche der ältere Graun besonders liebt, etwas Besonderes, das sich fast immer in einer stark konzertierenden und elementar doppelgriffigen Diktion ausspricht. Die Viola, auch gelegentlich konzertierend verwendet, entbehrt eines eigenen Stiles. Die übrigen Instrumente, welche als Träger der Melodie verwendet wurden: Violine, Flöte, Oboe und Cembalo standen in engsten Wechselbeziehungen zueinander. Für den Baß ist neben dem Cembalo das ganze Generalbaßzeitalter hindurch das Violoncell selbstverständlich, was aus immer wiederkehrenden Bezeichnungen wie tasto solo, gelegentlich auch aus seiner Aufnahme in den Titel ohne eigene Stimme erhellt. Das Cembalo wird bei Schaffrath einmal ad libitum mit der Laute vertauscht, wenn auch stilistische Gründe in diesem Falle kaum vorliegen[1]). Janitsch, welcher viersätzige Kirchensonaten in altem Stile schreibt, fordert in vielen Fällen die Orgel für oder neben dem Cembalo. Seine Quartette sind also nicht nur in Akademien oder privaten Veranstaltungen, sondern auch in dieser Zeit noch in der Kirche gespielt worden, eine letzte Spur der italienischen Sonata da chiesa[2]). Bei Janitsch findet sich auch einmal der Fall, daß die sonst stilistisch stark charakterisierte Gambe vertauscht werden kann; er schreibt ein Trio für „Oboe, Violino ov. Flauto 2do, Viola di Gamba overo Viola di Braccio"[3]). In einem andern Falle schreibt er eine Stimme für die Oboe d'amore in A und bemerkt auf ihr[4]): „overo Viola in a mol: eine quinte höer; Violinino (!) in a mol eine Terzia tiefer."

Bei solchen immer wieder offen gelassenen Vertauschungsmöglichkeiten der Instrumentgruppen werden die Fälle von besonderer Bedeutung, in denen das Cembalo eine Rolle spielt. Dieses ist, wie auch Riemann betont hat, in der gesamten Kammermusik jener Zeit reines Melodieinstrument, wenn es obligat verwendet wird, während es als Soloinstrument bereits beträchtliche und wesentliche Ausdrucksmöglichkeiten gewonnen hat. Es kommt daher in der Kammermusik immer wieder vor, daß es mit Streichinstrumenten vertauscht wird. Noch die von Kirnberger 1759 veröffentlichte und gegen banausische Angriffe umständlich verteidigte zweistimmige Fuge ist bezeichnet: „Allegro für das Klavier allein wie auch für die Violine mit dem Violoncello zu accompagnieren."

Diese Vertauschungsmöglichkeit zwischen Cembalo und Streichinstrumenten wird nun für die Entstehung der Violinsonate mit obligatem Cembalo von großer Bedeutung. Denn das Entstehungsproblem dieses neuen Stiltypus liegt ganz auf dem Gebiete der Aufführungspraxis. Die Violinsonate mit obligatem Cembalo entstand aus dem Trio für zwei Violinen (Flöten) und Baß durch Übernahme einer Violinstimme in die Oberstimme des Cembalos. Den

[1]) „Overo Liuto obligato" Amalienbibl. 497, Nr. 1.

[2]) Besonders in seinen Quartettreihen op. 1, 2 und 7.

[3]) Mus. Ms. 11103. 24.

[4]) Mus. Ms. 11103. 32.

ersten Beweis dieser naheliegenden Vermutung brachte ein Trio von Johann Gottlieb Graun[1]), das neben den alten Stimmen (zwei Violinen und Baß) eine von anderer Hand geschriebene vierte Stimme enthielt, in der Baß und erste Violine zu einer obligaten Cembalostimme zusammengezogen waren. Die Entwicklung wiederholte sich dann so häufig, daß von einer Aufführungsgeschichte vieler Einzelwerke gesprochen werden kann, welche regelmäßig als Trio begann und regelmäßig als Sonate mit obligatem Cembalo endete. Ich gebe hierfür noch zwei Beispiele, ebenfalls von Joh. Gottlieb Graun[2]), welche beide in drei verschiedenen Fassungen erhalten sind:

1. A. Flöte, Violine, Baß;
   B. Violine, Viola da braccio, Cembalo;
   C. Viola, Cembalo.
2. A. Violine (Flöte), Viola, Baß;
   B. Viola da gamba, Cembalo, Baß;
   C. Viola, Cembalo.

In diesen Fällen bleibt eine Sonate für Viola und Cembalo übrig, indem dieses die Violin- oder Flötenstimme in sich aufnimmt. Der häufigere Entwicklungsprozeß, der durch eine ganze Reihe von Beispielen belegt ist, ist folgender:

A. 2 Violinen (Flöten), Baß;
B. 2 Violinen (Flöten), Cembalo; hier ist die zweite Violinstimme mit der Oberstimme des Cembalos wörtlich identisch, wird aber noch neben dem Cembalo gespielt;
C. Violine (Flöte), Cembalo; die zweite Violinstimme ist als überflüssig eliminiert worden.

Das ist der normale Verlauf. Die zweite Fassung ist von ausgesprochenem Übergangscharakter, in der dritten ist das Cembalo völlig flügge geworden und hat die von ihm aufgesogene zweite Melodiestimme auch äußerlich verdrängt.

Man kann wohl in der aufführungspraktischen Begründung für die Entstehung neuer Formentypen gerade in der Kammermusik noch weiter gehen. Es liegt nahe anzunehmen, daß für die Entstehung der unbegleiteten Cembalosonate die intavolierte Sonate für Violine und Baß ebenfalls von Wichtigkeit war. Womit sollte sonst eine so unverhältnismäßig große Anzahl von Partituren zu erklären sein, wie sie z. B. die Amalienbibliothek aufweist? Und unter ihnen wieder ein starkes Überwiegen der Sonaten für Violine und Baß? Auch ohne daß in jedem einzelnen Falle Vorschriften darüber bestehen, kann angenommen werden, daß bei der enormen Beweglichkeit dieser Zeit in Besetzungsfragen in der Praxis viele solche Vermischungen vorgekommen sind, die allmählich zu einem immer stärkeren melodischen Bewußtsein des Cembalos geführt haben. Freilich kamen in diesem letzten Falle auch von andern Seiten starke Einflüsse, doch bleibt die Möglichkeit, das für die Entstehung der Violinsonate mit obligatem Cembalo bewiesene Prinzip zu verallgemeinern, in hohem Grade bestehen.
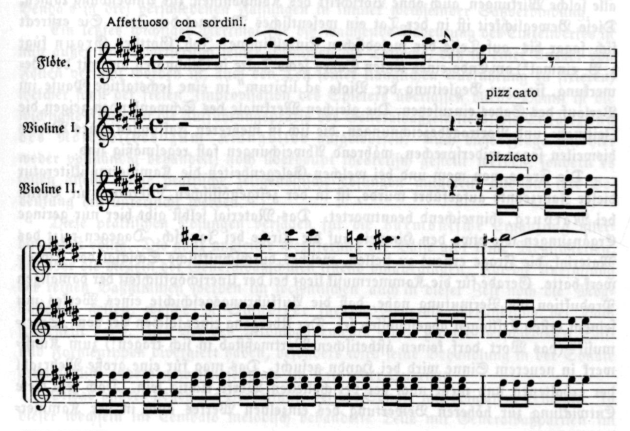
Indem ich von den Besetzungsfragen zu dem Gesichtspunkt der Ausführung übergehe, stelle ich das Problem der Ergänzung des Notenbildes zum Klangbild vorerst noch zurück, um einige technische und dynamische Einzelheiten mitzuteilen.

[1]) Mus. Ms. 8284. 21.
[2]) Mus. Ms. 8275.

Diese sind zwar in der Mehrzahl nur durch ein oder zwei Beispiele belegt, doch muß daran erinnert werden, daß das erhaltene Material nur einen verschwindend kleinen Ausschnitt aus der gesamten Produktion der Zeit bedeutet. Das beweisen die alten Signaturen des Materials, welche z. B. in der Zählung allein der Trios von Janitsch über hundert hinausgehen oder etwa ein Trio von Graun mit „Nr. VIII das XIII te" bezeichnen.
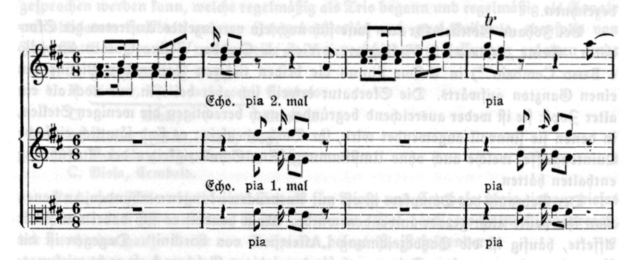
Bei Johann Gottlieb Graun fand sich noch ein vereinzeltes Auftreten der Skordatur. Seine „Sonata a 3, Violino overo Viola da Gamba, Violino Quinto Accordio e Basso Cembalo"[1]) in A-Dur stimmt die beiden tieferen Saiten der Violine um einen Ganzton aufwärts. Die Skordatur erweist sich aber bei ihm nur noch als ein alter Zopf: sie ist weder ausreichend begründet, noch berechtigen die wenigen Stellen, in denen sie sinnvoll angewendet wird, ihr Vorhandensein; es sind sämtlich einfache Quintengriffe, welche auch ohne Umstimmung keine Schwierigkeiten der Ausführung enthalten hätten.

Der Gebrauch des Dämpfers ist oft mit Ausdruckswirkungen verbunden, zu denen man ihn heute nicht gerade anwenden würde. Meist handelt es sich dabei um starke Affekte, häufig ist die Satzbezeichnung „Affettuoso con Sordini". Dagegen ist die Anwendung der gezupften Saiten auch für den jetzigen Geschmack oft recht wirkungsvoll. Beethoven's „Harfenquartett" hat in der Literatur dieser Zeit mehrere beachtenswerte technische Vorgänger. Auch in der Begleitung erzielen die Komponisten durch Anwendung des pizzicato eigenartige Wirkungen. Janitsch läßt einmal die Violinen eine Affettuoso-Linie der Flöte so begleiten[2]):



[1]) Mus. Ms. 8295. 19.
[2]) Mus. Ms. 11103. 4.

Bei Janitsch findet sich auch ein Beleg, daß die bekannte Echowirkung bei Wiederholungen eines Motivs noch in jener Zeit gelegentlich bis zur tatsächlichen Vorstellung des Echos ging. Die Klangwirkung wurde bei der Wiederholung noch durch Verlegung in die höhere Oktave gesteigert. Er nimmt folgende genaue Anweisung über die Ausführung des Motivs in die Stimmen eines Quartetts auf[1]):



Diese einzelnen Feststellungen gewinnen für die gesamte Spielpraxis der Zeit einen Wert. Nicht nur, weil man annehmen kann, daß derartige Klangwirkungen häufig gefordert wurden, sondern vor allem, weil die Vermutung nahe liegt, daß bei der außerordentlichen aufführungspraktischen Beweglichkeit dieser Jahrzehnte alle solche Wirkungen auch ohne Vorschrift des Komponisten zur Anwendung kamen. Diese Beweglichkeit ist in der Tat ein wesentliches Merkmal der Zeit. Sie erstreckt sich sogar bis auf Teile der melodischen Einzelstimme. Joh. Gottlieb Graun fügt z. B. einmal[2]) am Ende eines letzten Satzes sechs Takte in Stichnoten an, mit der Bemerkung, sie „zur Begleitung der Viola ad libitum" in eine sechstaktige Pause im Verlauf des Satzes einzusetzen. Die gleichen Merkmale des Schwankenden zeigen die Zeitmaß- und Vortragsbezeichnungen, die sich in mehreren Fassungen eines Werkes bisweilen sogar widersprechen, während Abweichungen fast regelmäßig sind.

Die Frage, von wem und bei welchen Gelegenheiten die Kammermusikliteratur dieser Jahrzehnte aufgeführt wurde, ist in der zeitgenössischen Literatur, für Berlin bei Marpurg, hinreichend beantwortet. Das Material selbst gibt hier nur geringe Ergänzungen wie etwa den Hinweis auf die Kirche bei Janitsch. Dagegen reizt das Material, die Frage erneut zu stellen, welches durchschnittliche Schicksal das Einzelwerk hatte. Gerade für die Kammermusik liegt bei der Unerschöpflichkeit der damaligen Produktion die Vermutung nahe, daß die Aufführungsgeschichte eines Werkes mit seinem ersten Erklingen abgeschlossen sei. Der Übergang einer solchen Art von „Spielmusik" (das Wort darf keinen ästhetischen Wertmaßstab in sich tragen!) zum Kunstwerk in neuerem Sinne wird bei Haydn gesucht. Das mag für eine große Mehrzahl der erhaltenen und mehr noch der verschollenen Werke richtig sein. Doch setzt diese Entwicklung zur höheren Bewertung des einzelnen Werkes auch in der Kammer-

[1]) Mus. Ms. 11103. 21.
[2]) Mus. Ms. 8295. 51.

musik bereits früher ein. Ist es doch nicht zufällig ein Graun, dessen Ouvertüren so beliebt waren, daß das Publikum sie losgelöst von der Oper zu hören begehrte. Wie hier Ouvertüren und Sinfonien deutliche Merkmale einer oft langen Aufführungsgeschichte tragen, fehlt es auch in der Kammermusik-Literatur nicht an ähnlichen Zeichen. Hier steht Johann Gottlieb Graun, der Bruder des Opernkomponisten, auf der höchsten Stufe der Popularität. Nicht ganz zu Recht, denn er hat in Schaffrath, Franz Benda, Janitsch (von Nichelmann scheint leider wenig erhalten) durchaus ebenbürtige Rivalen. Bei allen diesen finden sich Spuren, welche zeigen, daß eine ganze Reihe ihrer Werke wiederholt gespielt und nach einer gewissen Zeit wieder aufgegriffen worden sind. Diese Spuren sind klar erkennbar: die Werke sind in mehreren Fassungen, dabei oft in Partitur erhalten, bisweilen mit veränderter Besetzung. Welche Bedeutung eine solche veränderte Besetzung gelegentlich gewinnen konnte, erwähnte ich. Auch die Satzfolge verschob sich nicht selten, dabei wurden Sätze eingefügt oder ausgelassen. Auch das sind keine Äußerlichkeiten, sondern es handelt sich häufig darum, daß der alte viersätzige Typus der Kirchensonate zum dreisätzigen gemacht wurde, weil er dem inzwischen entwickelten Zeitgeschmack nicht mehr entsprach. Das beweist der Registrator der Graun'schen Kammermusik, der, als er einen vereinzelten viersätzigen Typus bei Graun antraf, auf dem Titel zu „Sonata" bedeutungsvoll hinzufügte: „con 2 Adagio", umgekehrt wie er an einer andern Stelle die Bemerkung machte „con 2 Themata", weil die Tatsache des thematischen Gegensatzes zweier Einzelstimmen etwas Neues war. Manchmal hatte die Verschiebung der Sätze rein ästhetische Bedeutung. So steht z. B. ein wertvolles Adagio Franz Benda's in drei verschiedenen Fassungen in immer wechselnder Satzverbindung.
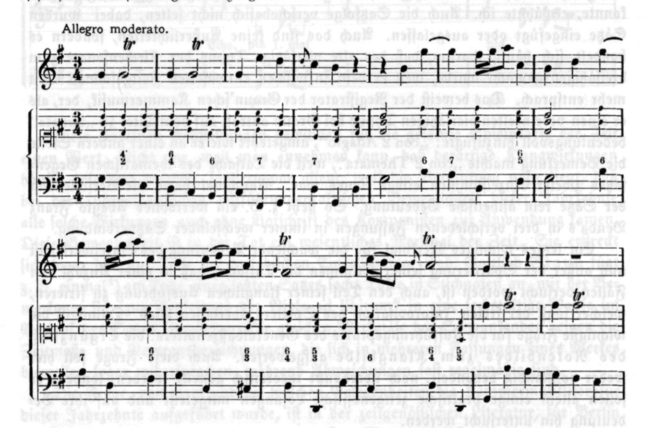
Ein letztes wichtiges Merkmal für die wachsende Bedeutung des Einzelwerkes ist nun außer der Spartierung seiner Stimmen die Tatsache, daß in einer Anzahl von Fällen versucht worden ist, auch den Teil seiner klanglichen Ausführung zu fixieren, welcher sonst der freien Improvisation des Spielers überlassen blieb. Damit ist die wichtigste Frage für die Aufführungspraxis des Generalbaßzeitalters: die Ergänzung des Notenbildes zum Klangbilde aufgeworfen. Auch diese Frage soll hier weder vollständig behandelt, noch überhaupt theoretisch gestellt werden, sondern es sollen allein einige praktische zeitgenössische Lösungen mitgeteilt und auf ihre Bedeutung hin untersucht werden.

Diese praktischen Lösungen versagen für die harmonische Ergänzung allerdings fast völlig. Die ganz ungleiche Bezifferung der Bässe gibt keine Möglichkeiten, die über die Regeln der Generalbaßschulen irgend hinausgingen. Für die Ausfüllung der reinen Baßstimmen werden im wesentlichen auch in dieser Zeit noch die Möglichkeiten gelten, welche M. Schneider für die Generalbaßbehandlung bei Bach festgestellt hat[1]). Die Art des Akkompagnements wird für die verschiedenen Stil- und Formentypen divergiert haben, besonders wird seine Behandlung in der Sonate grundsätzlich anders gewesen sein als im Trio oder Quartett.

Etwas anders liegen die Verhältnisse bei der Sonate mit obligatem Cembalo. In dieser wechseln im Cembalo melodisch behandelte Teile mit Generalbaßpartien im

[1]) Der Generalbaß Johann Sebastian Bach's. Petersjahrbuch 1914/15, S. 27 ff.

alten Stil. An Stellen, wo das andere Instrument das Thema hat und ein Zusammen- oder Gegeneinandergehen der beiden Melodiestimmen nicht beabsichtigt ist, pausiert die Oberstimme des Cembalos und der Baß ist wieder beziffert. Hier liegt die Annahme nahe, daß die Behandlung der Generalbaßpartien sich von der Ausführung der obligaten Teile grundsätzlich unterscheidet, also unter Verzicht auf imitierende oder kontrapunktische Stimmführung lediglich harmonisch begleitet. Diese Annahme wird belegt durch eine Sonate J. G. Graun's, in der die Generalbaßpartien des Cembalos an mehreren Stellen durch Stichnoten ausgefüllt sind. Das Werk, ursprünglich ein Trio für Violine, Flöte und Baß, erscheint jetzt als Sonate für Violine und obligates Cembalo, dessen Oberstimme die Flöte ersetzt[1]). Ich gebe den Anfang des dritten Satzes wieder, welcher vor dem Eintritt des Themas im Cembalo das Akkompagnement in schlichtem vierstimmigen Satze gibt:



Während die Behandlung der Generalbaßpartien hierdurch einigermaßen erleuchtet ist (ohne daß jedoch auch hier eine absolute Bindung auf ein Stilprinzip angenommen werden könnte), bleiben die obligaten Teile der Cembalostimme noch problematisch. Hier handelt es sich um die Frage, wie weit der zweistimmige Klaviersatz in der Praxis ergänzt worden ist. Sie erstreckt sich auch auf Sonaten und andere Kompositionen für Cembalo allein. Zu dieser schwierigen Frage ist mehrfach und sehr verschieden Stellung genommen worden. Sie wird hierdurch noch kompliziert, daß sowohl die Anhänger wie die Gegner der Ergänzung zeitgenössische Äußerungen, besonders Emanuel Bach's, zitieren, welche sich widersprechen und eine Ergänzung einmal zu fordern, im andern Falle abzulehnen scheinen.

---

[1]) Mus. Ms. 8284. 50.

Unmittelbar aufklärendes Material, das die Ergänzung in ähnlicher Weise wie vorher praktisch ausgeführt hätte, habe ich bisher nicht gefunden. Mittelbare Hinweise gibt die Literatur für Cembalo allein, doch sind diese Hinweise sehr verschieden. Klaviermeister wie Emanuel Bach, Schaffrath, Nichelmann, Hertel schreiben zeitweilig einen Satz von beachtenswerter Vollstimmigkeit, während andere wie Franz Benda und Johann Gottlieb Graun auch in ihren Cembalokompositionen oft im Melodischen stecken bleiben. Außerdem ist die Frage sicherlich verschieden zu beantworten für Cembalosonate (oder kleinere Form), Konzert für Cembalo und Orchester und Sonate für obligates Cembalo und ein Melodieinstrument. Die besseren Cembalokonzerte der Zeit erwecken durchaus den Eindruck, daß das konzertierende Cembalo auch nach klanglicher Entfaltung drängt. Hier ist allerdings in den meisten Fällen die konzertierende Stimme so eingehend behandelt, daß Ergänzungen unnötig sind. Das gilt beschränkt auch noch für die Cembalosonate; doch stehen hier neben vollstimmigen Teilen oft solche, die ohne Ergänzung kaum denkbar sind. Nun scheint die Aufgabe für das obligate Cembalo in der Kammermusik ja zunächst ganz anders. Das Cembalo ist hier neben den Streich- und Blasinstrumenten ebenbürtiges Melodieinstrument. Daher tritt in der Cembalopraxis (sowohl für den Komponisten wie für den Spieler) in dieser Zeit eine ganz neue Forderung' auf: die Kantabilität. Emanuel Bach „singt" am Cembalo. Auf ihn gestützt weisen C. F. Baumgarten[1]) und neuerdings C. Mennicke[2]) die Ergänzung der Oberstimme rund ab, der letztere bucht die „Dürftigkeit des Satzes" als Mangel. Andere gehen von dem Argument aus, daß die Komponisten, welche dem Klaviersatz in andern Fällen so viel Sorgfalt schenken, daß sie ihn selbst ausfüllen, dies auch hier getan haben würden.

Ich sehe ein Recht, auf die Frage ohne eigenes Material einzugehen darin, daß sie mit dem vorher behandelten Entstehungsproblem der obligaten Cembalostimme in engem inneren Zusammenhange zu stehen scheint. Ich hatte dort nachgewiesen, daß die obligate Cembalostimme zuerst nichts anderes ist als die Überschreibung einer Violin- oder Flötenstimme. Eine solche Überschreibung wurde nicht vom Komponisten vorgenommen, sondern, wie die Handschriften beweisen, zunächst bei Gelegenheit einer späteren Aufführung von irgendeiner andern Hand. Es handelt sich also lediglich um einen handwerklichen Akt der Aufführungspraxis. Dem Schreiber lag dabei der Gedanke, Ergänzungen im Notenbilde vorzunehmen, ebenso fern, wie er dem Spieler bei der Übertragung ins Klangbild nach meinem Empfinden selbstverständlich sein mußte. Denn dieser konnte ja überhaupt mit den andern Instrumenten nur in ernsthafte Konkurrenz treten, wenn er seine Oberstimme aus dem Wesen des Cembalos heraus vervollkommnete. Das war noch nicht nötig, solange die zweite Flöte oder Violine die Cembalostimme noch klanglich verstärkte, wie das bei dem Übergangstypus der Fall gewesen war. Aber nachdem diese Stimme beseitigt wurde, ist es ganz äußerlich undenkbar anzunehmen, daß das Cembalo (dessen linke Hand doch durch das Cello verstärkt wurde!) gegen eine zweite führende Melodiestimme auf-

---

[1]) Allg. musikal. Ztg. 1870, S. 185.

[2]) Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker (Leipzig 1906), S. 86.
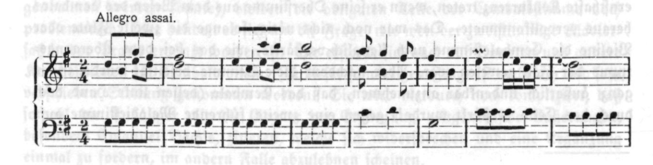
gekommen wäre, ohne die Verstärkung seiner Oberstimme im Klanglichen zu suchen. Ein praktischer Restaurationsversuch wird von dieser Unmöglichkeit überzeugen.

So wie es aus der Entstehung der obligaten Oberstimme durchaus natürlich ist, daß ihr Notenbild einstweilen noch gar nicht klaviermäßig aussah, ist es andrerseits natürlich, daß sie ergänzt wurde. Wie eine solche Ergänzung aussah, läßt sich bei genauerer Prüfung der theoretischen und praktischen Fingerzeige der gleichzeitigen Literatur vielleicht doch annähernd bestimmen. Im Gegensatz einerseits zu der gelegentlichen Vollgriffigkeit in der Klaviersonate, andrerseits zu der vierstimmigen Akkordik der Generalbaßpartien steht das Streben nach steigernder Betonung des Melodisch-Kantabilen. Und dafür gibt es Naturgesetze, welche z. B. aus der Aufführungspraxis des Volksliedes abgelesen werden können. Sie liegen in zwei Grundsätzen:
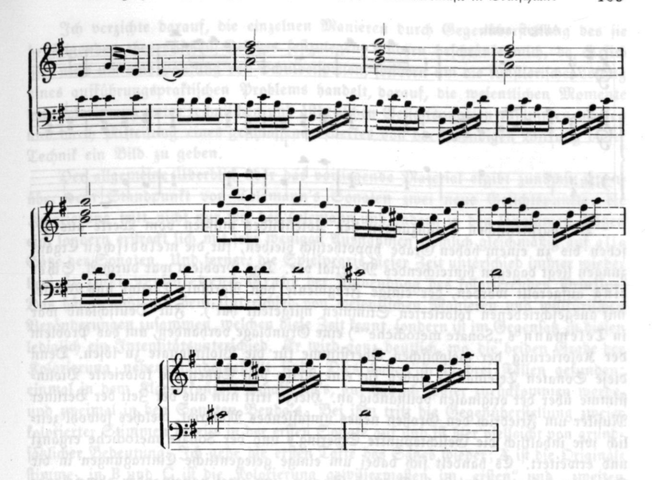
1. Der Verstärkung des reinen melodischen Ausdrucks durch eine in Terzen und Sexten parallel laufende zweite Stimme.
2. Der Betonung der Perioden- oder Teilsatzendungen durch eine vollstimmigere Kadenz.

Das erste Moment ist rein klanglicher Art und verbindet sich durchaus nicht immer mit den Gesetzen der harmonischen Logik, die erst im zweiten Falle zu ihrem Rechte kommen. Die Notwendigkeit einer Ergänzung besteht nicht oder wenigstens nicht zwingend, wo das Cembalo auf melodischen Ausdruck und Kadenzwirkungen verzichtet. Das ist der Fall in Episoden oder Durchführungen seines „alten Stils": wenn es konzertierende oder wesentlich technische Aufgaben zu lösen hat, bei Passagen, Akkordbrechungen, beweglichen Imitationen, überhaupt in stärkerer Bewegung. In diesen Fällen besteht nur die Möglichkeit, die Schwerpunkte harmonisch zu stützen.

Und daß sich der Anwendung dieser Gesetze auch die Spielpraxis jener Zeit nicht entzog, zeigt mittelbar nun doch wieder die Cembalosonate an Stellen, wo das Streben nach melodisch-klanglicher Entwicklung über das Streben nach technisch-klanglicher Entfaltung das Übergewicht behielt. Ich zitiere den Anfang eines Sonatensatzes für Cembalo allein von Schaffrath[1]), welcher in seinem Anfang die Neigung zu klanglicher Verstärkung der Linie durch Hinzufügung einer dritten Parallelstimme zum Ausdruck bringt, dann vom 11. Takte an zur Verstärkung der harmonischen Logik zum vierstimmigen akkordischen Satze greift und schließlich vom 17. Takte an aus technisch-konzertierenden Gründen auf jede Ergänzung verzichtet:



[1]) Aus: VI Sonates pour le Clavessin. Nuremberg: Ulr. Haffner, o. J. Nr. III.
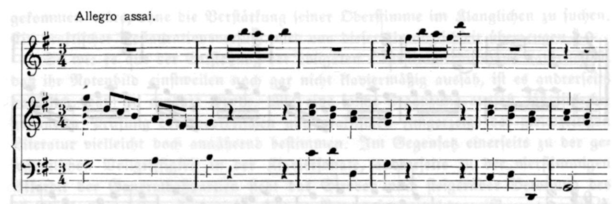


Ich fasse zusammen: die Notwendigkeit einer Ergänzung des zweistimmigen Klaviersatzes besteht bei der Sonate für Cembalo und ein Melodieinstrument durchaus. Dabei sind die älteren konzertierenden und die neueren kantabilen Stilelemente des Cembalos in der Behandlung zu unterscheiden. Jene werden lediglich in den harmonischen Schwerpunkten gestützt, diese durch eine dritte Parallelstimme und Verstärkung der Teil- und Schlußkadenzen ergänzt. Diese Gesichtspunkte lassen sich auch auf die Kompositionen für Cembalo allein übertragen. Über sie hinaus und über den Grad der Ergänzung wird dann schließlich Fähigkeit und Geschmack des Spielers entschieden haben. Dabei ist jedoch zu betonen, daß die Forderung von Ergänzungen in dem angegebenen Rahmen für einen in der Generalbaßpraxis geschulten Cembalisten ohne jede Schwierigkeit ist, da Mennicke auch hierin einen Hinderungsgrund ihrer Annahme erblickte[1]). Die gelegentlichen Spuren der Komponisten, die Ergänzung bereits in das Notenbild aufzunehmen, liegen durchaus in der Richtung meiner Annahme. Als Zeugen nenne ich noch einmal Schaffrath, dessen ebenfalls gedruckte Sonaten für Violine und obligates Cembalo[2]) folgenden Satzanfang enthalten[3]):

[1]) A. a. O., S. 87.

[2]) Sei Duetti a Cembalo obligato e Violino o Flauto traverso concertato, op. 1. Norimbg. Haffner, o. J.

[3]) Nur die Stichnoten im ersten Takte sind von mir hinzugefügt; die Zweistimmigkeit vom dritten Takte an ist original.

Allegro assai.



Die harmonischen Ergänzungen des Notenbildes mußten vom Werke aus gesehen bis zu einem hohen Grade hypothetisch bleiben, für die melodischen Ergänzungen liegt dagegen hinreichendes Material vor. Das Problem war durch A. Schering aufgerollt worden, der einige Fragmente von Nardini, Tartini und Vivaldi mit ausgeschriebenen kolorierten Stimmen mitgeteilt hat[1]). Für Deutschland war in Telemann's „Sonate metodiche"[2]) eine Grundlage vorhanden, um das Problem der Kolorierung der melodischen Oberstimme für die Violinsonate zu lösen. Denn diese Sonaten Telemann's gaben für eine Reihe von Sätzen die kolorierte Violinstimme über der originalen vollständig an. Hierzu tritt nun aus der Zeit der Berliner Musiker um Friedrich den Großen neues umfassendes Material, welches sowohl zeitlich wie inhaltlich die Gesichtspunkte Schering's und der Sonate metodiche ergänzt und erweitert. Es handelt sich dabei um einige gelegentliche Eintragungen in die Stimmen besonders bei Joh. Gottlieb Graun, um zwei voneinander abweichende kolorierte Einlagen in dem langsamen Satz eines Klavierkonzerts von Schaffrath und vor allem um einen Band Violinsonaten in Partitur von Franz Benda, welcher die kolorierte Violinstimme für 33 Sonaten vollständig enthält. Damit kann das Problem der melodischen Ergänzung für diese Zeit wohl schlechthin als gelöst betrachtet werden.

Die Sonaten Franz Benda's bilden so den Ausgangspunkt der folgenden Betrachtung[3]). Sie sind ein wertvolles Anschauungsmaterial zu den Regeln und aufführungspraktischen Vorschriften von Quantz, Phil. Emanuel Bach und Leopold Mozart. Dabei geben sie doch im Grunde ein vollkommen neues Bild, denn sie sind die lebensvolle Anwendung der von jenen abstrahierten Gesetze. Das unterscheidet sie auch teilweise von Telemann's Sonaten, daß ihre Lösung keine pädagogische oder methodische, sondern eine praktische und künstlerische ist. Nimmt man den musikalischen Wert einer ganzen Reihe dieser Sonaten hinzu, so hat man wohl ein Recht, sie als ein wichtiges Denkmal in der Entwicklungsgeschichte der Kammermusik am Leben zu erhalten[4]).

---

[1]) Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert. Sammelbände der I.M.G. VII. S. 365.
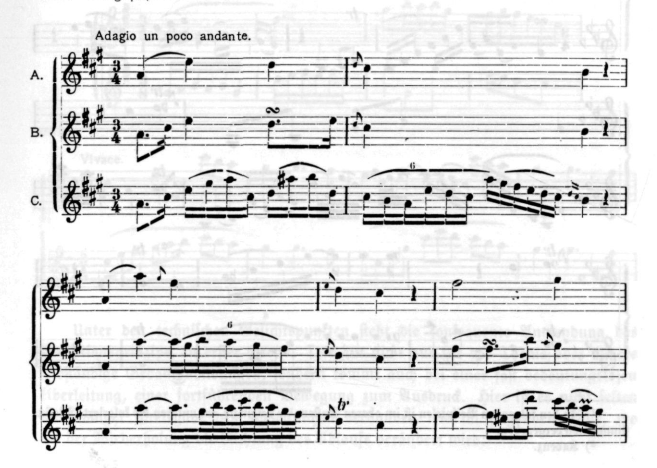
[2]) Sonate metodiche a Violino solo o Flauto traverso da Giorgio Filippo Telemann, Direttore della musica in Hamburgo. op. 13. o. O. u. J. Das mir vorliegende Exemplar wird in der Amalienbibliothek (Nr. 3509) aufbewahrt.
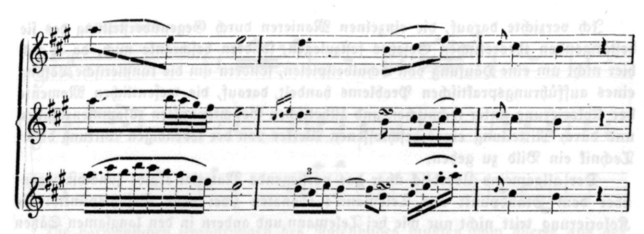
[3]) Mus. Ms. 1315. 15. Großfolioband (525 × 375 mm), enthielt 34 Sonaten für Violine und Baß, mit (Franz) Benda gezeichnet, in sorgfältig ausgeführter Partitur von Kopistenhand; eine Sonate ist herausgeschnitten worden.

[4]) Das Recht der Herausgabe möchte ich mir für einen Teil der Sonaten vorbehalten.
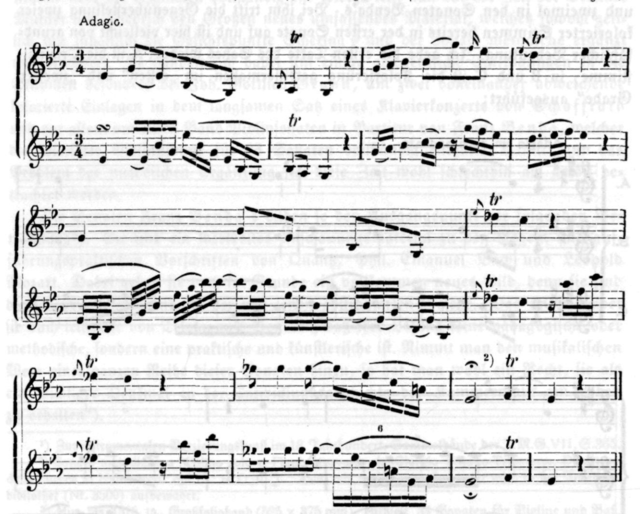
Ich verzichte darauf, die einzelnen Manieren durch Gegenüberstellung des sie bestätigenden theoretischen Gesetzes festzulegen, sondern beschränke mich, da es sich hier nicht um eine Häufung von Schulbeispielen, sondern um die künstlerische Lösung eines aufführungspraktischen Problems handelt, darauf, die wesentlichen Momente der Kolorierung unter technischen und ästhetischen Gesichtspunkten zusammenzufassen und durch Mitteilung eines geschlossenen Werkes von der lebendigen Wirkung dieser Technik ein Bild zu geben.

Der allgemeine Überblick über das vorliegende Material ergibt zunächst gegenüber dem Standpunkt von Telemann's Sonaten zwei neue Gesichtspunkte: die Kolorierung tritt nicht nur wie bei Telemann und andern in den langsamen Sätzen ein, sondern erstreckt sich mit sehr wenigen Ausnahmen ziemlich gleichmäßig auf alle Sätze der Sonaten. Und ferner: die Spielpraxis dieser Zeit unterschied immer wieder bewußt zwei verschiedene Grade der Anwendung des kolorierenden Prinzips. Das hängt nicht mit dem Unterschied von wesentlichen Manieren und willkürlichen Veränderungen zusammen, welchen diese Zeit kennt, sondern ist im Gegensatz zu diesen lediglich ein Intensitätsunterschied. Er wird ganz deutlich, wo die beiden Grade der Kolorierung nebeneinandergestellt sind. Dies habe ich in drei Fällen gefunden: einmal in dem Klavierkonzert Schaffrath's, auf das ich später zurückkommen werde, und zweimal in den Sonaten Benda's. Bei ihm tritt die Gegenüberstellung zweier kolorierter Stimmen bereits in der ersten Sonate auf und ist hier vielleicht von grundsätzlicher Bedeutung. Ich gebe die ersten Takte des Satzes wieder; A ist die Originalstimme, in B und C ist die Kolorierung gewissermaßen im „ersten" und „zweiten Grade" ausgeführt:
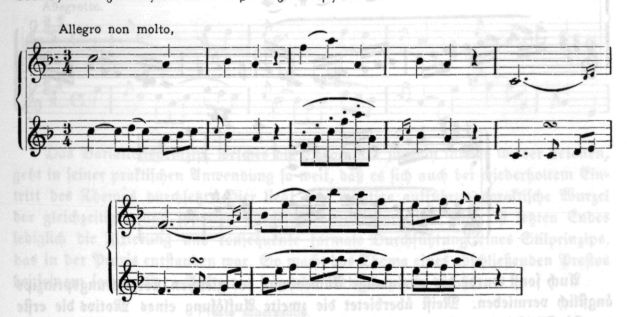




Die Art der Kolorierung ist in allen Sätzen technisch die gleiche, d. h. man begegnet überall denselben Gesetzen der Auflösung, ähnlichen Figuren und Umschreibungen. Dennoch kann man von einer typischen Behandlung des Einzelsatzes, besonders seines Themas sprechen. Sie äußert sich natürlich am stärksten in langsamen Sätzen, deren Gedanken meist von einem dicht gezogenen und weit ausladenden Netz akkordischer oder diatonischer Auflösungen umsponnen werden, das sich im Verlaufe des Satzes meist noch steigert. Ein Beispiel ist das folgende Thema am Anfang eines langsamen Satzes und (deutlicher noch) sein letztes Auftreten am Ende des Satzes[1]):
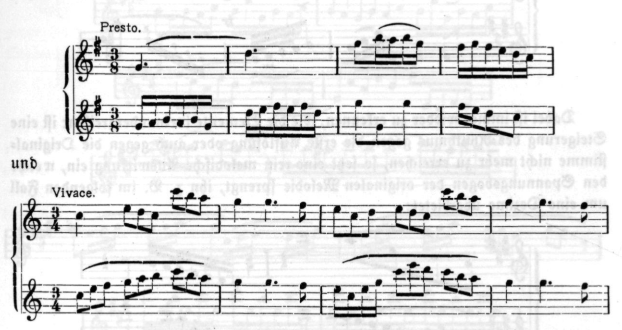


[1]) In den folgenden Beispielen ist im oberen System die originale, im unteren die kolorierte Violinstimme wiedergegeben.

[2]) Kadenz.
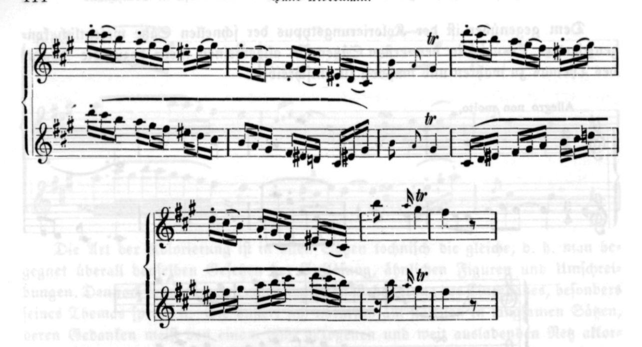
Dem gegenüber ist der Kolorierungstypus der schnellen Sätze wesentlich konzentrierter. Er neigt in den ersten Sätzen im allgemeinen mehr dazu, die Kontur des Themas zu wahren und maßvoll zu umschreiben:
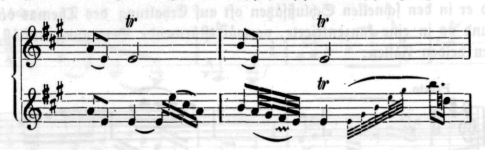


während er in den schnellen Schlußsätzen oft auf Erhaltung des Themas völlig verzichtet und es in eine konzentrierte, vorwärtsstürmende Bewegung auflöst, wie in folgenden beiden Fällen:
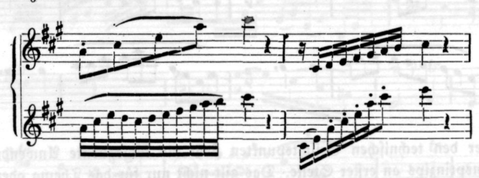


Unter den technischen Gesichtspunkten steht die konsequente Anwendung des Variationsprinzips an erster Stelle. Das gilt nicht nur für das Thema oder andere selbständige Gedankenbildungen, sondern kommt auch bei einer fast bedeutungslosen Überleitung, einer fortführenden Bewegung zum Ausdruck. Hier ist es nicht selten mit völliger Preisgabe des Wesentlichen verbunden wie im folgenden Falle, wo bei der Wiederholung die Richtung des Ablaufs verändert wird:



Auch sonst wurde die zweimalige Anwendung des gleichen Kolorierungsprinzips ängstlich vermieden. Meist überbietet die zweite Auflösung eines Motivs die erste an Künstlichkeit und Eigenwilligkeit der rhythmischen Verschlingungen:
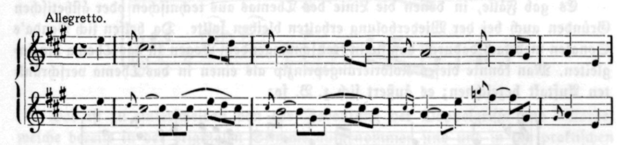


Dabei ist immer wieder zu erkennen, wie die Elemente ineinandergreifen: ist eine Steigerung des Rhythmus gegen die erste Auflösung oder auch gegen die Originalstimme nicht mehr zu erreichen, so setzt eine rein melodische Auswirkung ein, welche den Spannungsbogen der originalen Melodie sprengt, ihn z. B. im folgenden Fall um eine Dezime überbietet:
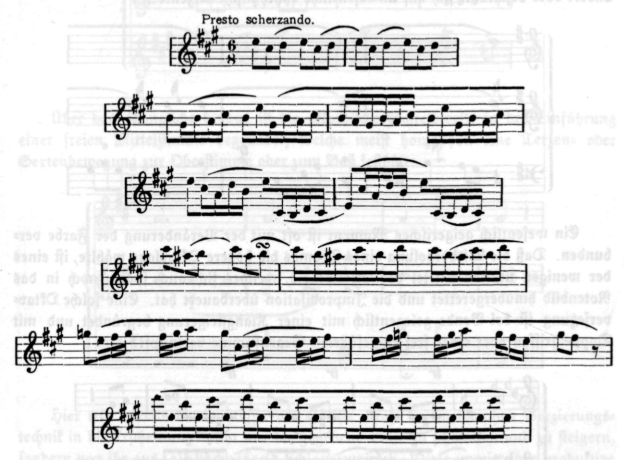


Das wird noch deutlicher, wenn nach Erschöpfung der rhythmischen Auflösung in der kolorierten Stimme ein ganz neues melodisches Eigenleben zu pulsieren beginnt. In dieser Richtung ist der dritte Takt des folgenden Beispiels zu verstehen: die Triolenauflösung der ersten beiden Takte kann ohne Gefahr für die Kontur eines ersten Satz-

Themas nicht mehr überboten werden, da rettet die kolorierte Stimme durch den überraschenden Sprung in die Sexte ihre Bedeutung:



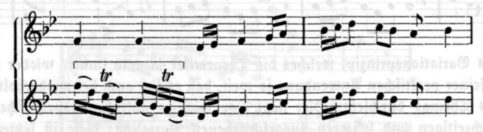
Das Variationsprinzip, welches die Theoretiker ja auch immer wieder betonen, geht in seiner praktischen Anwendung so weit, daß es sich auch bei wiederholtem Eintritt des Themas durchsetzt. Hier liegt eine wichtige aufführungspraktische Wurzel der gleichzeitigen und späteren ausgeschriebenen Variation; diese ist letzten Endes lediglich die Fixierung und konsequente formale Durchführung eines Stilprinzips, das in der Praxis entstanden war. So macht das Thema eines abschließenden Prestos bei seinem sechsmaligen Auftreten folgende Metamorphose durch:



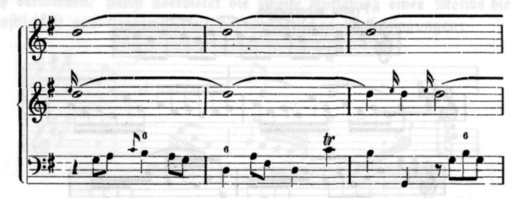
Ein weiteres gutes Beispiel für die Anwendung dieses Prinzips ist der Menuettsatz der später vollständig mitgeteilten Sonate. Freilich ist diese Art der thematischen Umschreibung durch die Zufälligkeit ihres Auftretens und durch ihren Mangel an Entwicklungsfähigkeit von der geschlossenen Variationsform wesensverschieden, doch ist deren Zurücktreten in dieser Zeit wohl auch daher begreiflich, daß das Bedürfnis nach ihr durch das koloristische Variationsprinzip völlig gedeckt war.

Einige technische Einzelheiten erwähne ich noch, von denen die theoretischen Vorschriften meines Wissens schweigen.
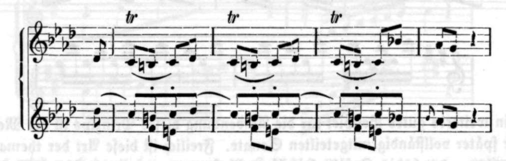
Es gab Fälle, in denen die Linie des Themas aus technischen oder ästhetischen Gründen auch bei der Wiederholung erhalten bleiben sollte. Da helfen sich Benda's Sonaten mehrfach dadurch, daß sie in frei schwingendem Bogen in das Thema hineingleiten. Man könnte dieses Kolorierungsprinzip als einen in das Thema verschränkten Auftakt bezeichnen; es äußert sich z. B. so:
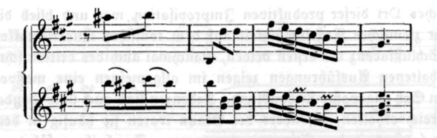


Die kolorierte Stimme bewahrt durchgängig größte Zurückhaltung, sobald der Baß zu reden beginnt. In solchen Fällen bleibt die liegende Violinstimme unverändert oder beschränkt sich auf unwesentliche rhythmische Akzente:
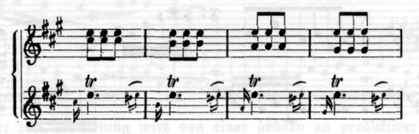


Ein wesentlich geigerisches Moment ist oft mit der Veränderung der Farbe verbunden. Daß die Wiederholung eines Themas die höhere Oktavlage wählte, ist eines der wenigen uralten Mittel der Spielpraxis, welches sich auch später noch in das Notenbild hinübergerettet und die Improvisation überdauert hat. Eine solche Oktavversetzung ist bei Benda gelegentlich mit einer Klangsteigerung begründet und mit Doppelgriffen oder einer frei eingeführten Gegenstimme verknüpft:
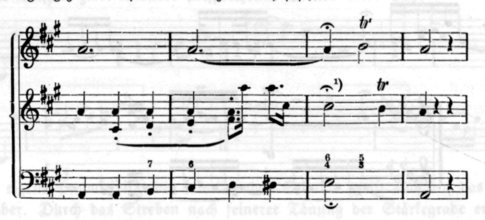


Eine derartige klangliche Steigerung läßt sich die kolorierte Stimme selten entgehen, und gibt Doppelgriffe oder Akkorde nicht nur zur Betonung der Schlußbildungen, sondern auch innerhalb der Linie:



Das ist zu unterscheiden von der Bedeutung der Doppelgriffe und Akkorde, welche bereits in der originalen Stimme aufgenommen sind und in der praktischen Ausführung gerade beseitigt werden. Denn hier ist die Aufzeichnung der Akkorde lediglich eine graphische Vereinfachung für die Notierung von Arpeggien. Darüber hinaus aber findet sich auch sonst in der praktischen Ausführung die Neigung, Doppelgriffe der originalen Stimme zu beseitigen und durch ein anderes Mittel klanglicher Steigerung, wie im folgenden Falle durch den Triller, zu ersetzen:



Über das Klangliche hinaus ist die akkordische Schreibweise in der Einführung einer freien Mittelstimme begründet, welche meist homophon eine Terzen- oder Sextenbewegung zur Oberstimme oder zum Baß festhält:
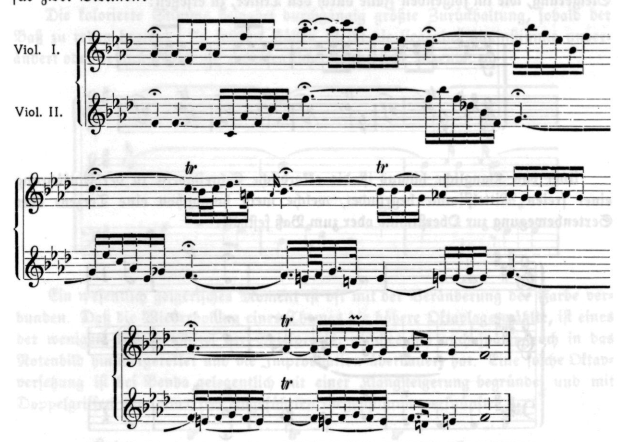


Hier tritt bereits die wichtigste und stärkste Kraft der melodischen Verzierungstechnik in die Erscheinung: nicht nur die gegebene Linie zu schmücken und zu steigern, sondern von ihr aus selbstschaffend sich auszuwirken. Diese unmittelbar produktive Kraft des gestaltenden Künstlers mußte von höchstem Reiz und von höchster Gefahr sein und setzte feinstes Stilgefühl voraus. Diese Seite der Praxis, Improvisation im tiefsten Sinne, konnten die Theoretiker begreiflich am wenigsten durch Vorschriften erleuchten, und hier mußte die Fixierung der Ausführung von besonderem Werte sein.

---

1) Kadenz.
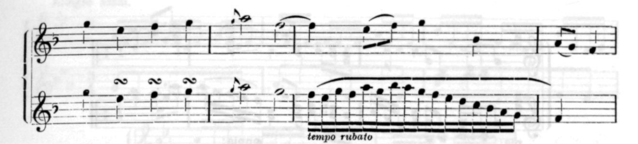
Ein natürlicher Ort dieser produktiven Improvisation war und blieb die Kadenz. Sie trat mit ziemlicher Regelmäßigkeit auf dem tonischen Quartsextakkord der harmonischen Schlußkadenz der ersten beiden, manchmal auch des dritten schnellen Satzes ein; die erhaltenen Ausführungen zeigen im allgemeinen eine maßvolle und im Gewicht dem Satz angepaßte Behandlung. Kadenzen sind auch über Benda's Sonaten hinaus zahlreich erhalten, besonders bei Graun waren sie häufig in den Stimmen am Schlusse (außerhalb der Stimme) eingetragen. Durch ihn erfährt man, daß sie auch im Trio regelmäßig zur Anwendung kommen. Hier ruht das Verhältnis der beiden Melodieinstrumente auf dem Prinzip der Nachahmung und endlichen Vereinigung, etwa wie sie Mozart in seiner Sinfonie concertante für Geige und Bratsche behandelt hat. Bisweilen war die Nachahmung so streng, daß nur eine Stimme notiert wurde' Die Ausführung verstand sich von selbst oder wurde durch den Zusatz „Imitatio'. angedeutet[1]). Ich zitiere die Kadenz eines Triosatzes von Joh. Gottlieb Graun für zwei Violinen:
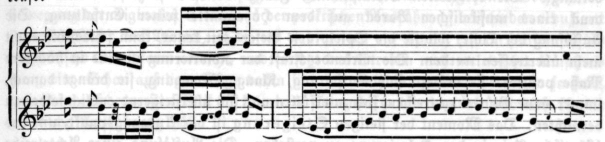


Der Schlußkadenz innerlich nahe steht die freie Auflösung der Linie am Ende eines Satzes oder Satzteiles, welche (meist mit dem beliebten „Tempo rubato" verbunden) Melodik wie Rhythmus, auch äußerlich durch Nichtentsprechung der Notenwerte[2]) zersprengte, ohne sich wie die Kadenz als fremdes Element in den Verauf von außen her einzuschieben:

[1]) Diese Gesichtspunkte stimmen mit dem überein, was Quantz in dem Abschnitt über die ein- und zweistimmige Kadenz mitteilt.
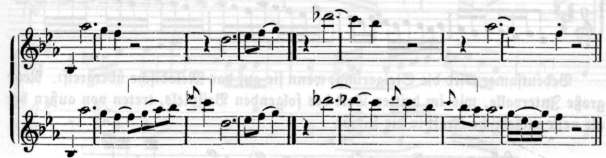
[2]) Eine metrische Divergenz zwischen den Stimmen ist bei starken Bewegungen der kolorierten Stimme auch in der Benda'schen Aufzeichnung nicht selten.
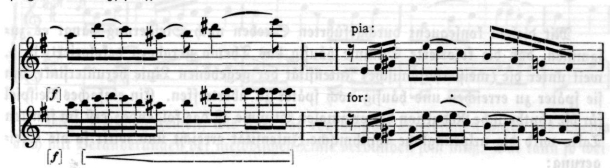


Sonst waren derartige und noch stärkere Auflösungen als Überleitungen beliebt, zur Überbrückung von Endpausen (wo sie Telemann bereits kennt) oder großen Intervallen; doch treten sie, wie im folgenden Falle, auch ohne einen dieser beiden Anlässe frei, von innen heraus ein und sind so das Symbol einer konzertierenden Elementarkraft:
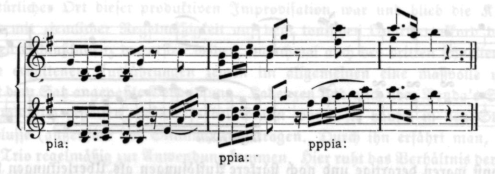


Diese Art der Überleitung wird von einer andern an produktiver Kraft noch übertroffen: bisweilen werden die Pausen durch eine freie, unmittelbar aus der Linie herauswachsende melodische Weiterbildung überbrückt. Diese, weit mehr Entwicklung als Überleitung, verändert die Physiognomie des Verlaufes völlig. Ich zitiere als Beispiel zwei einander entsprechende Stellen eines Satzes:
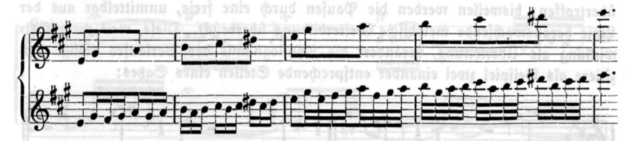


Die eigene Produktivität der kolorierenden Stimme greift auch auf das Dynamische über. Durch das Streben nach feinerer Tönung der Stärkegrade entstehen bisweilen sogar unmittelbare Gegensätze der Vorschriften wie im dritten Takt des folgenden Satzschlusses:
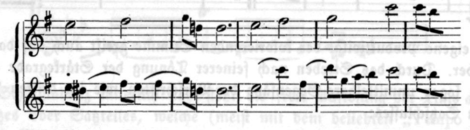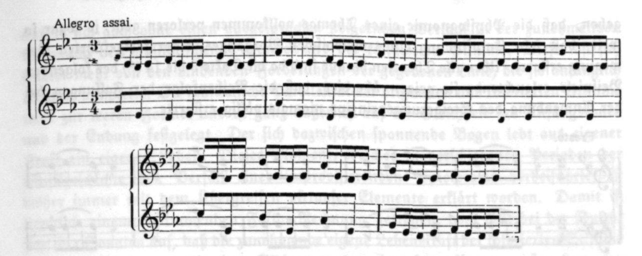




Alle diese Beobachtungen sind im Grunde nicht mehr restlos zu erklären, wenn man sie nur technisch oder aufführungspraktisch wertet, sondern es zeigt sich in ihnen das Auswirken innerer Kräfte, deren Erkenntnis einen ästhetischen Wertmaßstab verlangt. Die kolorierten Violinstimmen Franz Benda's sind der reine Ausdruck eines musikalischen Barock auf dem Höhepunkte seiner Entfaltung. Die Auflösung der Linie, wie sie die Spielpraxis dieser Zeit kennt, kann schlechthin nicht mehr übertroffen werden. Die wirkende Kraft der Kolorierung ist eine in höchstem Maße positive: sie drängt nach Entfaltung, Klang, Bewegung, sie drängt danach, immer neue Blüten zu treiben, sich zu erfüllen und sich übersteigernd endlich selber zu vernichten. Das Moment der stetigen Steigerung ist der Ausgangspunkt, um das ästhetische Prinzip der Kolorierung zu verstehen. Die Auflösung einer Achtelreihe in Triolen reicht nicht aus, nach zwei Takten schlägt die Bewegung in Sechzehntel um:
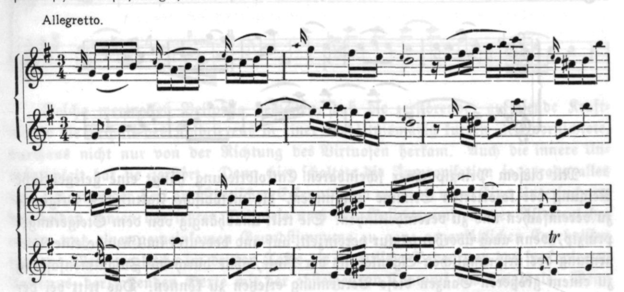


Bedeutsamer wird die Steigerung, wenn sie auf das Melodische übergreift. Neue große Intervalle, wie im dritten Takt des folgenden Beispiels, treten von außen her als neue melodische Kraft in die Linie:



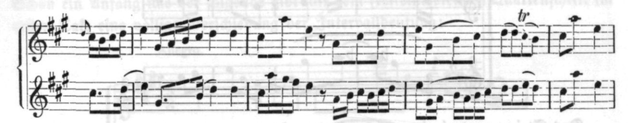
Mit diesem konsequent durchgeführten Streben nach Steigerung hängt es zusammen, daß die kolorierte Stimme häufig das Thema geradezu dekoloriert, d. h. weit unter die (meist rhythmische) Intensität der gegebenen Linie heruntersinkt, um sie später zu erreichen und häufig noch später zu übertreffen. Ein einfaches Beispiel für die rhythmische Reduktion der originalen Stimme ist das folgende; erst im fünften Takte wird die ursprüngliche rhythmische Intensität erreicht und wirkt so als Steigerung:



Etwas komplizierter ist der folgende Fall; hier ist die durchgehende Sechzehntelbewegung der originalen Stimme in der praktischen Ausführung verschieden reduziert: im ersten Takte auf Viertel, im dritten und vierten auf Achtel, erst im fünften ist die rhythmische Grundform erreicht, und es setzt das Streben nach melodischer Umschreibung ein. Schon auf dem Wege dahin sind die melodischen Veränderungen so stark, daß man auf den ersten Blick die kolorierte Stimme für die originale und diese für die praktische Ausführung hält:
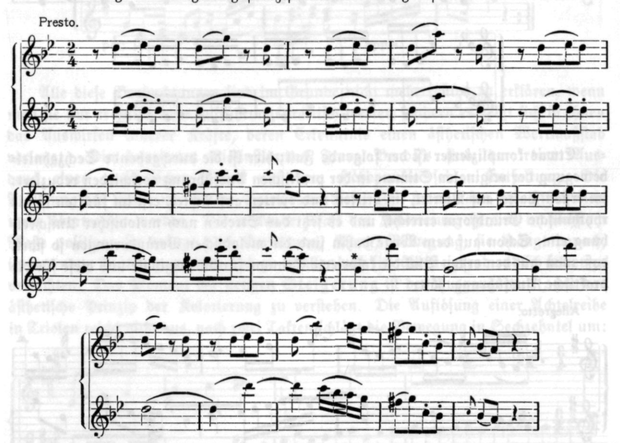


In einem andern Falle führt die Steigerung zur Umkehrung des rhythmischen Ablaufsprinzips; die originale Stimme geht rhythmisch scheinbar von der gelösten zur gespannteren Ablaufsform über, die kolorierte macht den umgekehrten Weg:
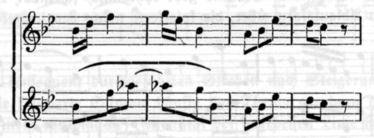


Diese Beispiele zeigen, wie stark das rhythmische Hinabsinken unter das Thema auch mit Veränderungen der melodischen Linie verbunden sein muß. Das kann so wei

gehen, daß die Physiognomie eines Themas vollkommen verloren geht, ja sogar so weit, daß jede Empfindung eines melodischen Vorganges, einer fortgeführten Bewegung erstarrt. Über alle Theorien hinaus sind da die Takte 9 bis 14 (*) des folgenden Beispiels erleuchtend; sie zeigen überdies, daß die Reihenfolge der Fassungen bei der Anwendung des Steigerungsprinzips niemals völlig erstarrte:
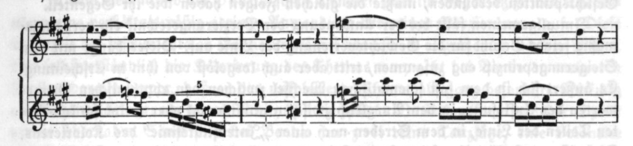


Mit diesem Prinzip einer scheinbaren Entkolorierung hängt eine gelegentliche Neigung der kolorierten Stimme zusammen, die melodische Faktur des Originals zu vereinfachen und zu vereinheitlichen. Sie tritt unabhängig von dem Steigerungsprinzip, wenn auch überhaupt nur vereinzelt, auf und bedeutet im Grunde eine Verarmung des ursprünglichen Eigenlebens der Linie, ohne durch die Zusammenfassung zu einem größeren Ganzen diese Verarmung ersetzen zu können. Das tritt bei der verhältnismäßig scharfen rhythmischen Profilierung der ersten beiden Originaltakte im folgenden Falle besonders deutlich in die Erscheinung:
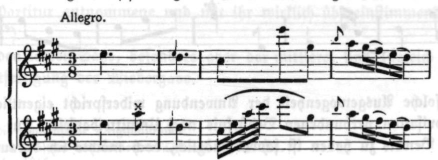


Das Steigerungsprinzip, welches in dem schon erwähnten Streben nach thematischer Variierung seinen vielleicht höchsten Ausdruck findet, ist nur eine besonders klar begrenzte Erscheinungsform eines größeren, allgemeineren Gesetzes. Dieses
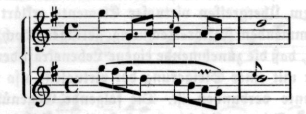
äußert sich auch ohne einen ausgesprochen steigernden Verlauf in der zunehmenden Betonung des musikalischen Eigenlebens der kolorierten Stimme. Diese löst sich immer mehr von den bindenden Forderungen der gegebenen Linie, die sie anfänglich lediglich umspielte. Die musikalische Parallelität der originalen und kolorierten Stimme wird zur leeren Formel und ist ganz äußerlich auf die Gleichheit des Anfangstones und der Endung festgelegt. Der sich dazwischen spannende Bogen lebt aus eigener Kraft ein eigenes Leben. Dieses Moment, welches in verschiedenen Perioden der Musikgeschichte den Verfall einer improvisierenden Spielpraxis herbeiführte, ist bisher immer mit dem Übergreifen virtuoser Elemente erklärt worden. Damit ist sicherlich einem bestimmenden Faktor Rechnung getragen, doch fällt bei der Durchsicht der Sonaten auf, daß die zunehmende eigene Lebenskraft der kolorierten Stimme durchaus nicht immer mit einer Steigerung der virtuosen, also von außen her eindringenden Stilelemente verbunden ist. Die folgende Gegenüberstellung zeigt den Fall, daß die kolorierte Stimme sich in ganz äußerlicher Anlehnung an die Anfangs- und Endpunkte der originalen nach eigenen Gesetzen frei entwickelt; nicht einmal die Richtung der ursprünglichen Linie ist gewahrt:



Solche wertvollen Beispiele beweisen, daß die zerstörende, auflösende Kraft, welche die Technik des Kolorierens in einer verhältnismäßig kurzen Zeit vernichtete, durchaus nicht nur von der Richtung des Virtuosen herkam. Auch die innere Unmöglichkeit hat sie zerstört. Denn hier schaltete die Improvisation ja gerade alles das aus, was der Zeit an ästhetischen Erkenntnissen wertvoll war. Eine Untersuchung der beiden Linien des letzten Beispiels nach den Gesichtspunkten der Affektenlehre müßte trotz einer gemeinsamen Grundstimmung zu ganz gegensätzlichen Ergebnissen führen. Man vergleiche im dritten Takte die ästhetische Bedeutung des synkopierten Tritonus, der fallenden Serte mit der absteigenden Diatonik des Originals. Wenn auch diese nicht mit dem Maßstab der Affektenlehre gemessen werden darf, weil niemals an ihre wörtliche Ausführung gedacht wurde, so geht doch die kolorierte Stimme weit über alles hinaus, was noch vom Original aus hätte verstanden werden können. Schon ein Anfang wie der folgende gibt mit dem frei eintretenden Quartenschritt im ersten Takt eine völlige Verschiebung der Intervalldeutung:
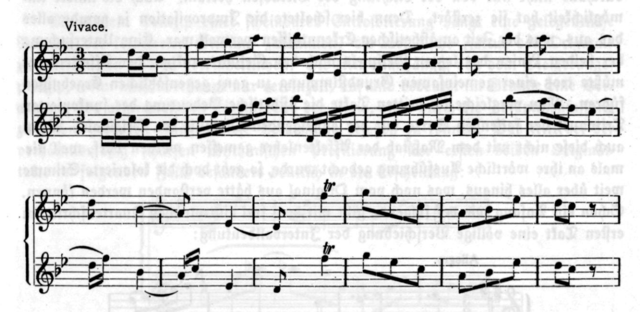


Damit waren die Grundmauern des musikalischen Empfindens dieser Zeit erheblich erschüttert. Die Musiker sahen das Eigenste gefährdet: den künstlerischen Ausdruck. So mußte die Praxis des Kolorierens von innen heraus fallen, während das Eindringen virtuoser Elemente ihr Ende vielleicht noch beschleunigte. Das Eigenleben der kolorierten Stimme konnte in solchen Fällen positiv oder negativ sein: es konnte einen ganz neuen, über das Original hinausgehenden Ausdruck finden, es konnte dieses aber auch oft bis zur Unkenntlichkeit verwischen:
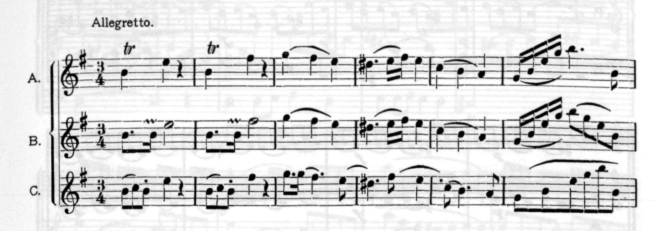


Eine solche Verwischung, weder mit steigernden noch mit vereinheitlichenden Gesichtspunkten verbunden, mußte die gleichen Folgen haben wie ihr Gegenteil.

Im allgemeinen fällt bei der Anwendung der Verzierungstechnik ein verhältnismäßig feines Gefühl für die Gewichtsverteilung der Linie auf. Dieses hängt mit dem Steigerungsprinzip eng zusammen, tritt aber auch losgelöst von ihm in Erscheinung. Es äußert sich in dem fast schematischen Wechsel zwischen den rhythmischen Grundwerten der Auflösung, in dem Ausgleich zwischen ornamental oder melodisch kolorierten Teilen der Linie, in dem Streben nach einer „Intensitätslinie" des Kolorierens. Diese ist nun freilich ihrerseits oft eine steigende, doch nicht durchgängig. Ein Beispiel wie das folgende zeigt ihr Vorhandensein, unabhängig von der in gleicher Intensität verlaufenden Linie der originalen Stimme:



Eine solche Ausgewogenheit der Anwendung widerspricht eigentlich dem mit der Improvisation verbundenen Bedürfnis nach Unmittelbarkeit. Für diese einen greifbaren Beweis zu haben ist schwer möglich, doch möchte ich darauf hinweisen,

daß bei der zufälligen Übereinstimmung eines Satzes in zwei Sonaten die beiden kolorierten Stimmen unabhängig voneinander mit völlig eigenen Mitteln arbeiten. Ich zitiere den Anfang[1]):



In dem Gesamtbild der Benda'schen Sonaten fällt im Gegensatz zu den Theoretikern eine verhältnismäßig geringe Anwendung der reinen Verzierungen auf. Diese Blütezeit der instrumentalen Verzierungskunst braucht im allgemeinen stärkere Mittel. Wie selbstverständlich die Kolorierung des Themas war, geht bei Benda an mehreren Stellen daraus hervor, daß er das unkolorierte Thema als ganz besondere Wirkung am Satzende bringt, ein neues Motiv, das die spätere Variationsform aus der Spielpraxis übernahm. Sonst sind bei Benda nur zwei reine Tanzsätze, eine Polonaise und ein Menuett von der Kolorierung ausgeschlossen, in dem Menuettsatz der vollständig wiedergegebenen Sonate fehlt die verzierende Stimme im Trio.

Die Hochblüte der Verzierungspraxis mußte notwendigerweise mit einer Hochblüte der Technik zusammenfallen. Die Anforderungen, welche in dieser Richtung gestellt werden, sind oft recht beachtenswert und bewirken eine starke Annäherung des Sonatenstils an das Konzert. Violintechnisch ist die kolorierte Stimme bei Benda auch durch ihre eingehende und scharf durchdachte Phrasierung bemerkenswert; in ihr ist das von Riemann zum Ausgangspunkt seines Systems gemachte Auftaktigkeitsprinzip mit erstaunlicher Schärfe und Konsequenz durchgeführt[2]).

Um nun über die Einzeltakte hinaus von der Anwendung der Verzierungspraxis bei Benda ein lebendiges Bild zu geben, teile ich eine seiner Sonaten mit. Sie ist die einzige, die sich bisher auch außerhalb des kolorierten Partiturbandes in Stimmen fand. Sie lag ursprünglich in einer schlichten Partitur für Violine und Baß vor, hinzugefügt wurde außer einer mit dem Baß identischen Viola[!]stimme die offenbar der großen Partitur entnommene und mit ihr wirklich übereinstimmende kolorierte Violinstimme[3]).
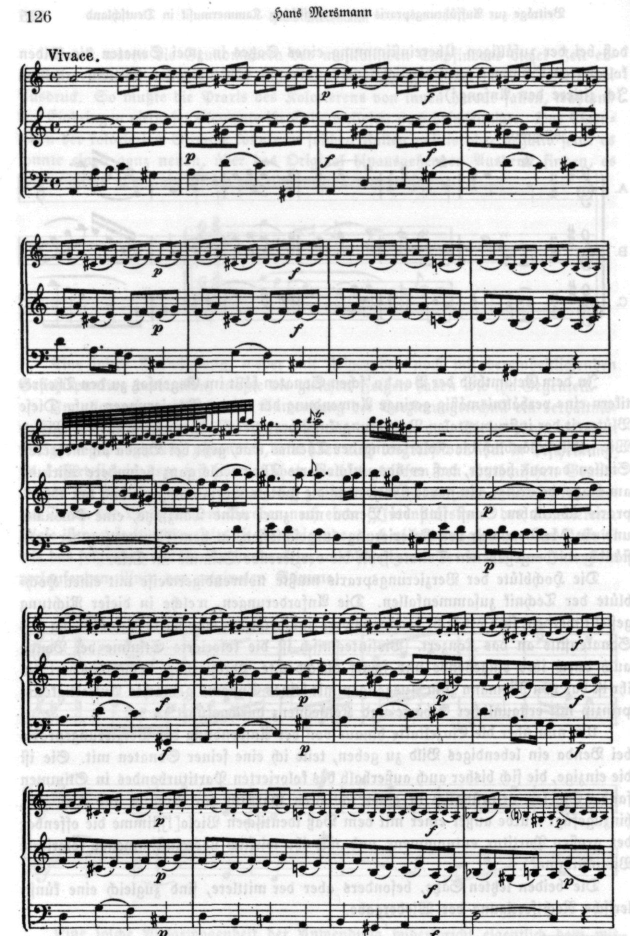
Die beiden letzten Sätze, besonders aber der mittlere, sind zugleich eine künstlerische Rechtfertigung der Wiedergabe.
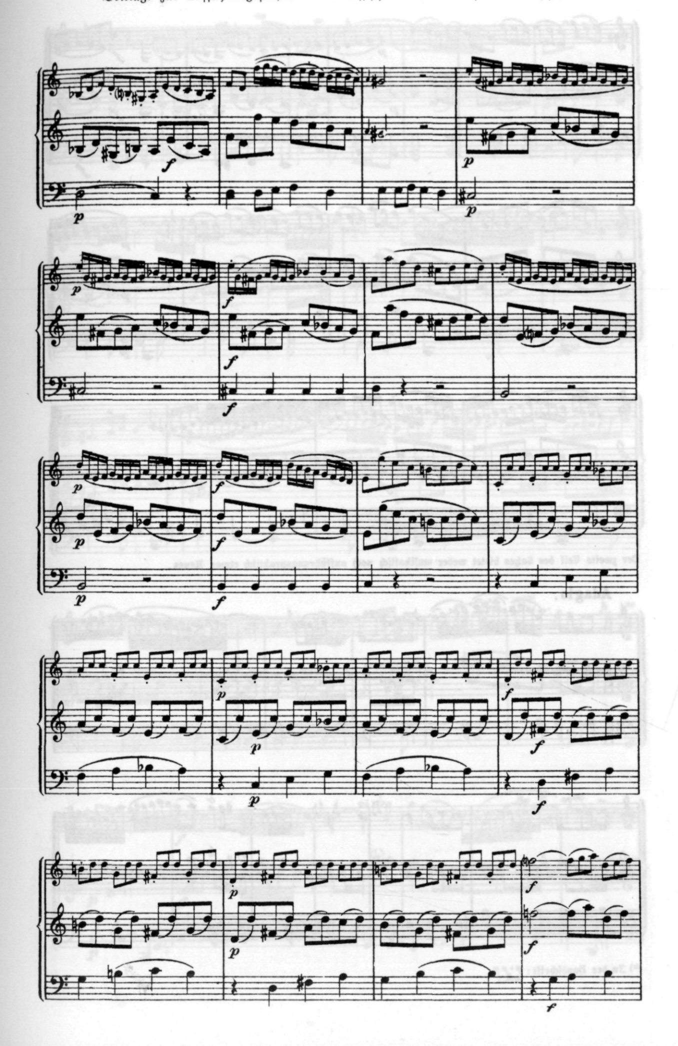
---

[1]) A ist die gemeinsame Originalstimme.
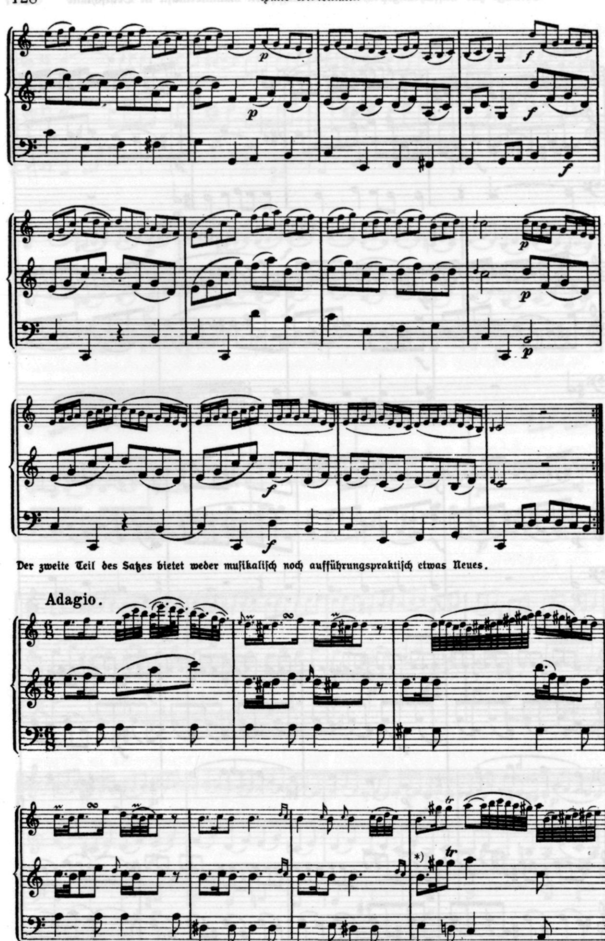
[2]) Vgl. das Beispiel des variierten Themas auf S. 115.

[3]) Mus. Ms. 1315.


Vivace.
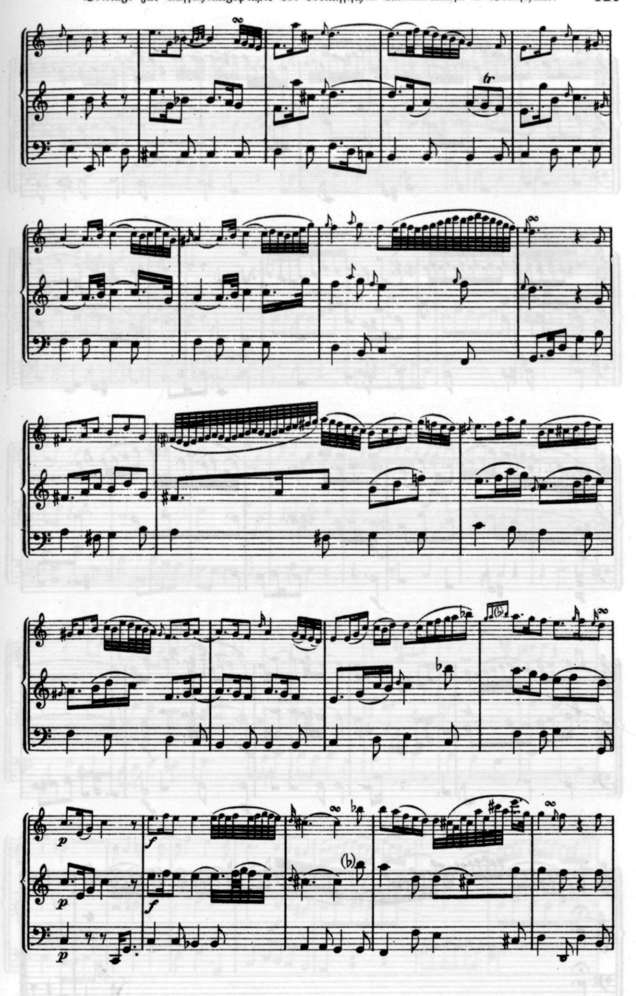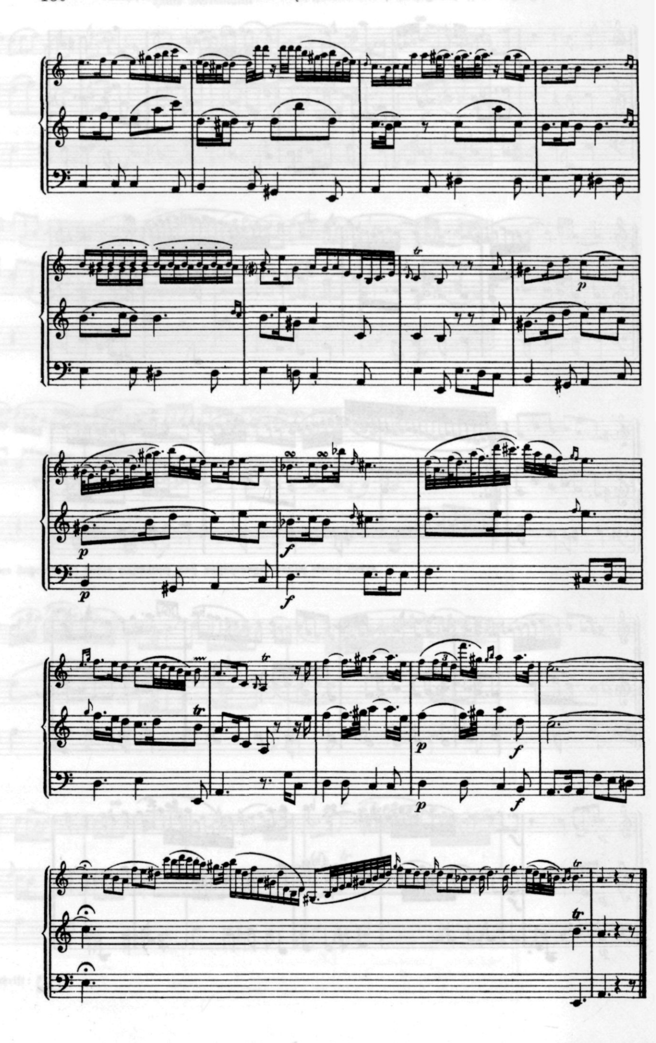


p
f
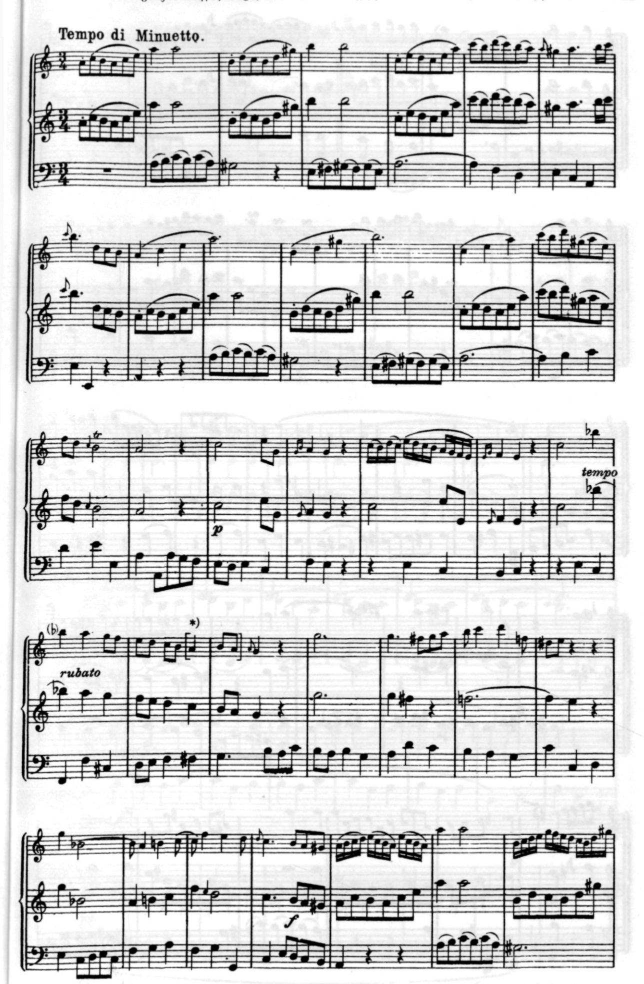


Der zweite Teil des Satzes bietet weder musikalisch noch aufführungspraktisch etwas Neues.
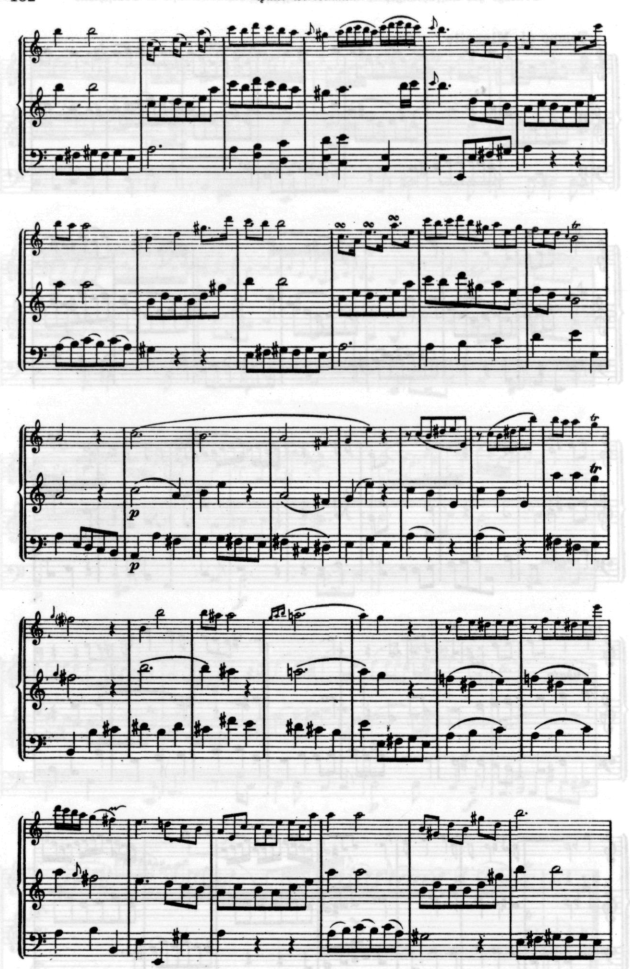
*) In der Handschrift:
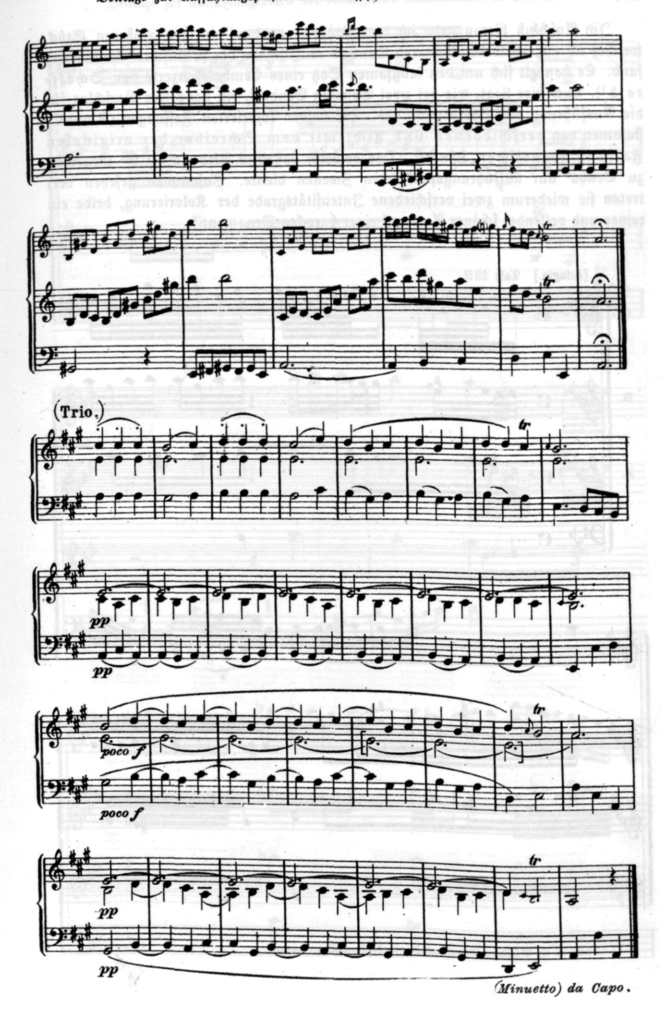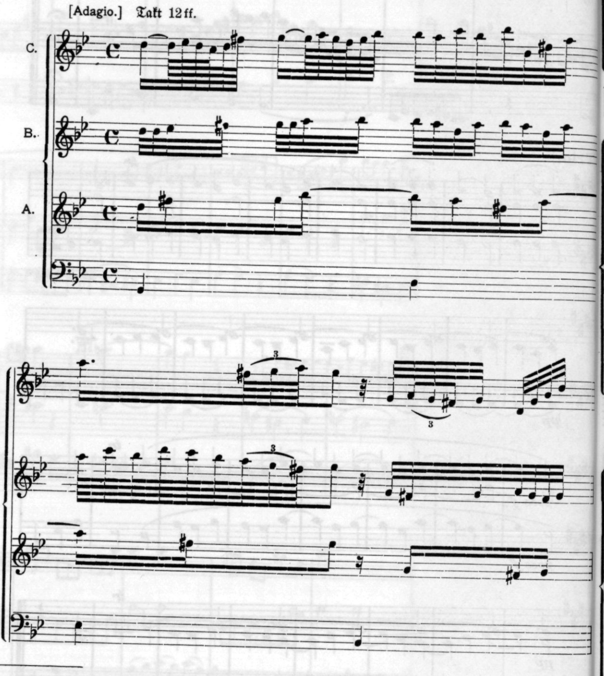






*) Übertragungsfehler in der Handschrift.
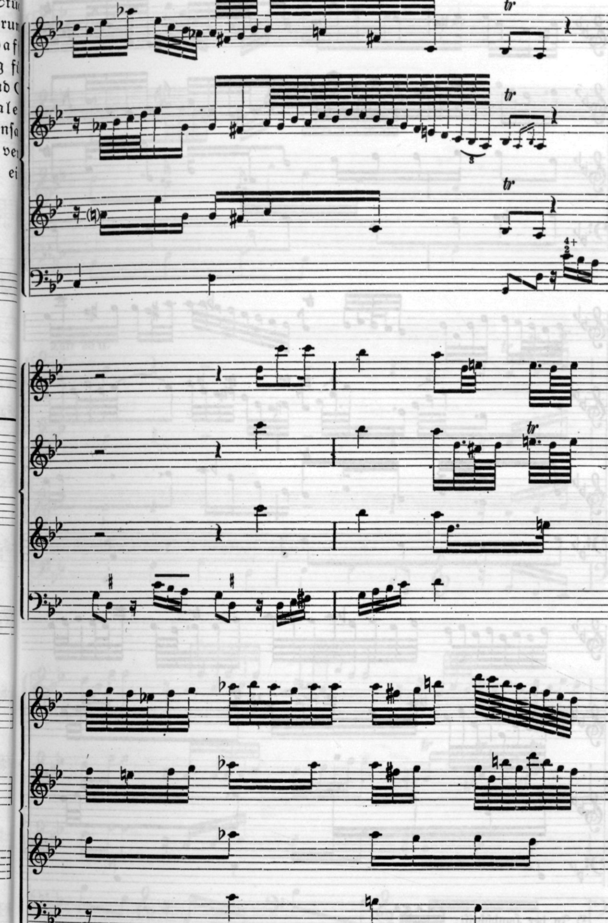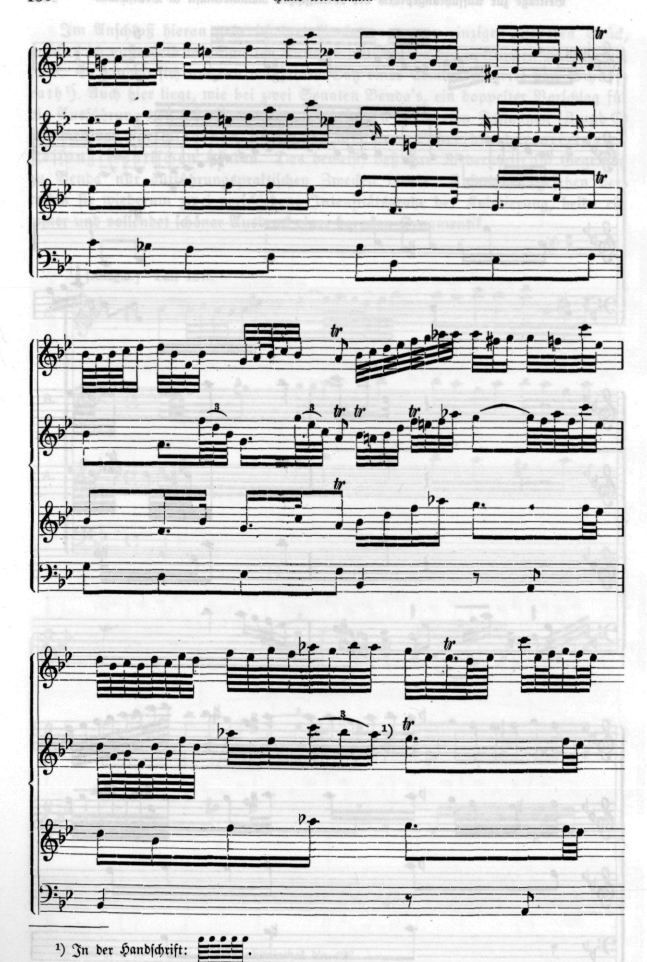



(Trio)
tr
pp
pp
poco f
poco f
tr
pp
pp
tr
(Minuetto) da Capo.

Im Anschluß hieran gebe ich drei Proben von dem einzigen größeren Stü welches ich außerhalb der Sonaten Benda's mit Angabe der praktischen Ausführun fand. Es handelt sich um den langsamen Satz eines Cembalokonzerts von Schaf rath[1]). Auch hier liegt, wie bei zwei Sonaten Benda's, ein doppelter Vorschlag fü die Ausführung der Oberstimme vor. Die beiden kolorierten Fassungen (B und C stammen von verschiedenen und nicht mit dem Schreiber der originale Fassung identischen Händen. Das beweist, daß ihre Niederschrift im Gegensa zu Benda nur aufführungspraktischen Zwecken diente. Zusammen gesehen ver treten sie wiederum zwei verschiedene Intensitätsgrade der Kolorierung, beide ei reiner und vollendet schöner Ausdruck einer barocken Ornamentik.
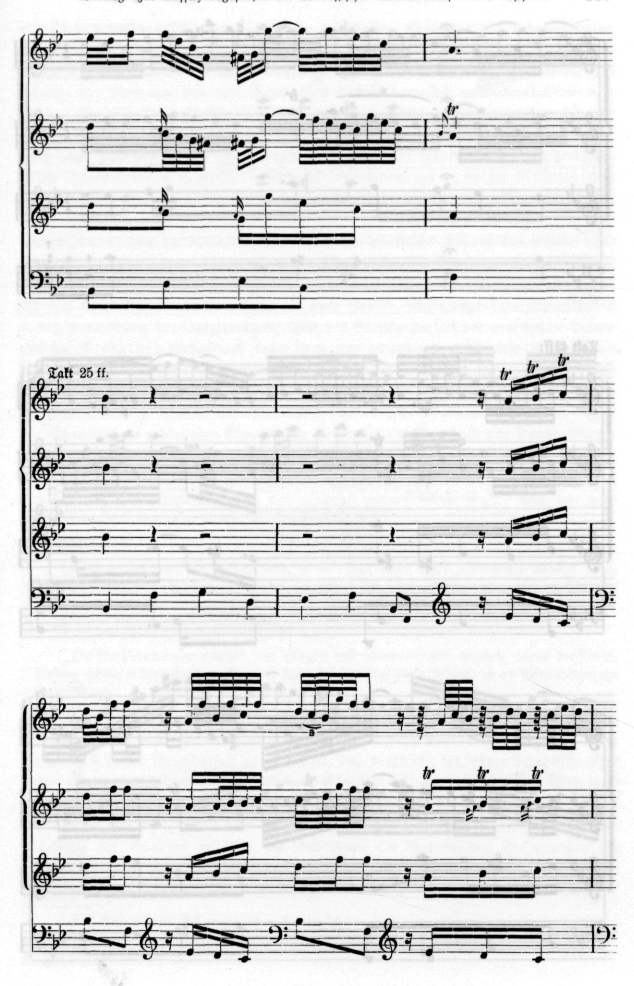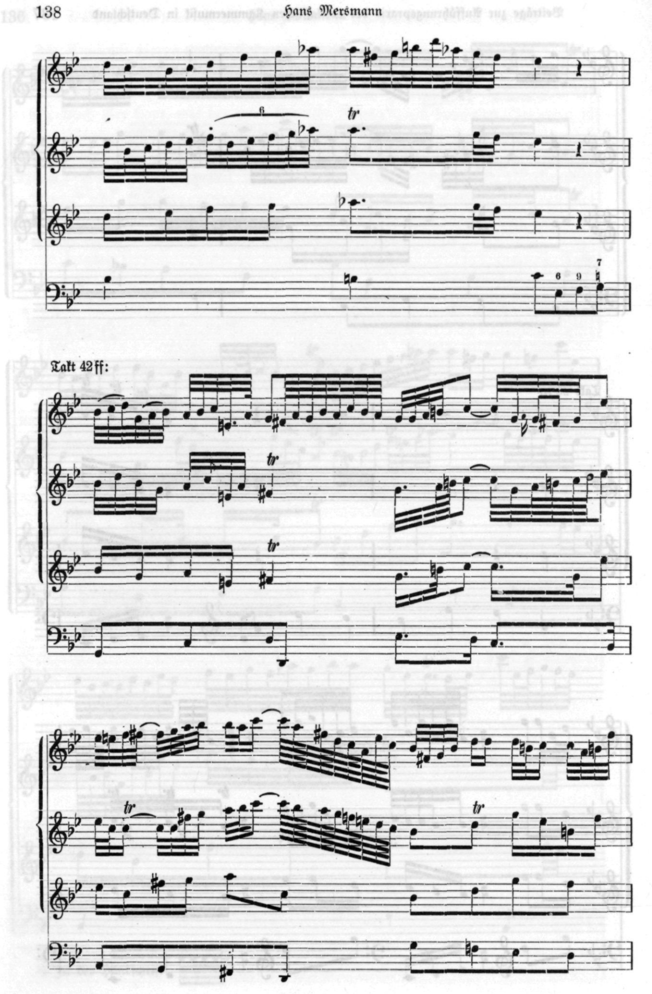


[1]) Concerto in B-Dur. Amalienbibliothek Nr. 492.
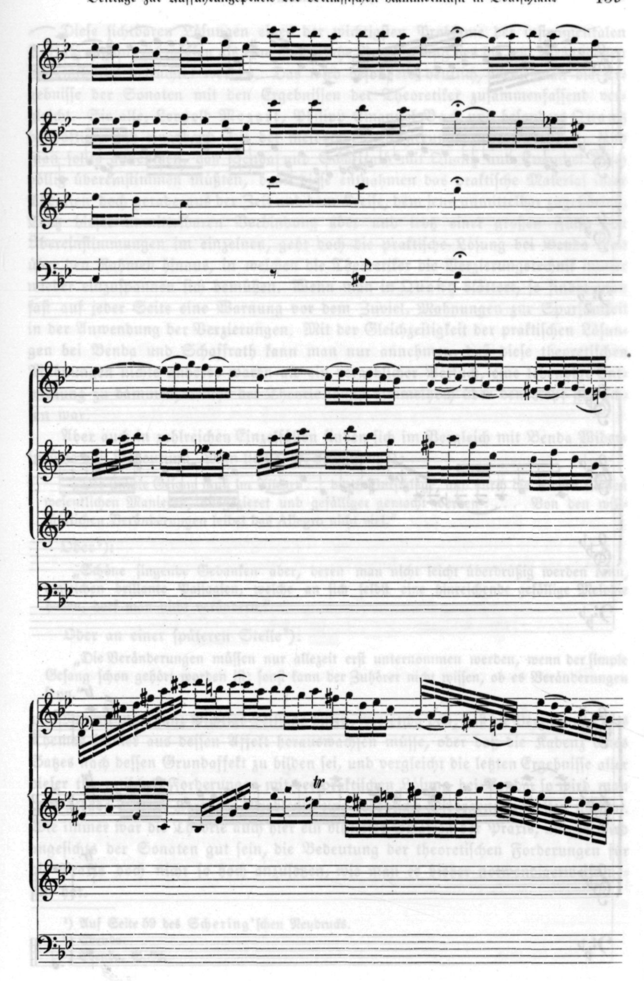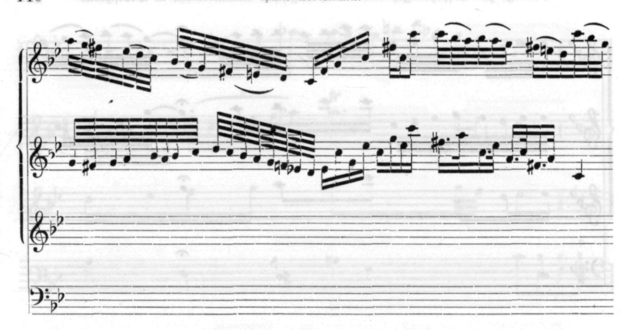




1) In der Handschrift:
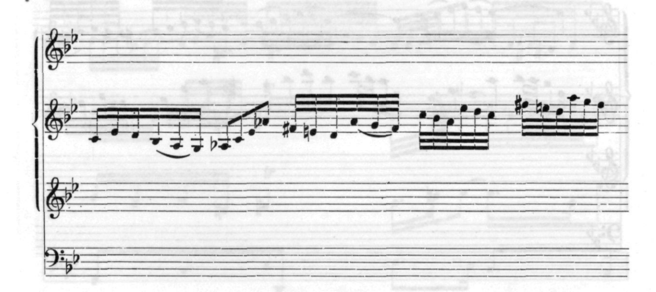

Takt 25 ff.
tr
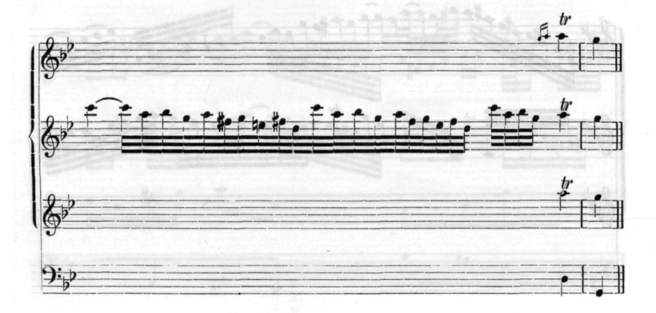


tr
Takt 42 ff:
tr
tr
tr
tr








tr
tr
tr

Diese sichtbaren Lösungen eines der wichtigsten Probleme der instrumentalen Aufführungspraxis müssen als eine wesentliche Bereicherung des bis jetzt vorhandenen Gesamtbildes betrachtet werden. Das wird besonders deutlich, wenn man die Ergebnisse der Sonaten mit den Ergebnissen der Theoretiker zusammenfassend vergleicht. Sie alle, Leopold Mozart, Philipp Emanuel Bach und besonders Quantz beschäftigen sich eingehend mit der melodischen Verzierungspraxis ihrer Zeit. Und man sollte annehmen, daß Benda und Schaffrath mit Quantz und Emanuel Bach völlig übereinstimmen müßten, denn diese entnahmen das praktische Material ihrer Theorien doch gerade aus der Zeit und dem Kreise, dem jene unmittelbar zugehörten. Trotz dieser unmittelbaren Verbindung aber und trotz einer großen Fülle von Übereinstimmungen im einzelnen, geht doch die praktische Lösung bei Benda weit über den Rahmen hinaus, in welchen die Theoretiker die Verzierungstechnik immer wieder einzuspannen sich bemühen. Wenn man in Quantz blättert, so findet man fast auf jeder Seite eine Warnung vor dem Zuviel, Mahnungen zur Sparsamkeit in der Anwendung der Verzierungen. Mit der Gleichzeitigkeit der praktischen Lösungen bei Benda und Schaffrath kann man nur annehmen, daß diese theoretischen Mahnungen nichts anderes waren als ein vergeblicher Versuch, eine lebendige Entwicklung zu dämmen, welche der Theorie längst himmelhoch über den Kopf gewachsen war.

Aber auch in zahlreichen Einzelfällen finden sich im Vergleich mit Benda Widersprüche von Bedeutung. Man liest z. B. bei Quantz[1]):

„Der simple Gesang muß im Allegro ... durch Vorschläge, und durch die andern kleinen wesentlichen Manieren, ausgezieret und gefälliger gemacht werden .... Von den willkührlichen Veränderungen leidet das Allegro nicht viel."

Oder[2]):

„Schöne singende Gedanken aber, deren man nicht leicht überdrüßig werden kann, ingleichen brillante Passagien, welche an sich selbst eine hinreichende gefällige Melodie haben, darf man nicht verändern."

Oder an einer späteren Stelle[3]):

„Die Veränderungen müssen nur allezeit erst unternommen werden, wenn der simple Gesang schon gehört worden ist: sonst kann der Zuhörer nicht wissen, ob es Veränderungen seyn."

Nimmt man ganz wichtige Leitsätze hinzu, wie etwa den, daß die Verzierung eines Themas immer aus dessen Affekt herauswachsen müsse, oder daß die Kadenz eines Satzes nach dessen Grundaffekt zu bilden sei, und vergleicht die letzten Ergebnisse aller dieser theoretischen Forderungen mit der praktischen Lösung bei Benda, so wird man doch gerade in dem Kern des Problems eine erhebliche Divergenz feststellen müssen. Wie immer war die Theorie auch hier ein blutloser Schatten der Praxis, und es wird angesichts der Sonaten gut sein, die Bedeutung der theoretischen Forderungen für die Praxis doch nicht so hoch anzusetzen, wie man es bisher notwendigerweise getan hat.
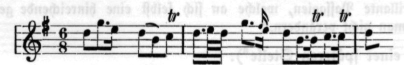
---

1) Auf Seite 59 des Schering'schen Neudrucks.

2) Ebenda.
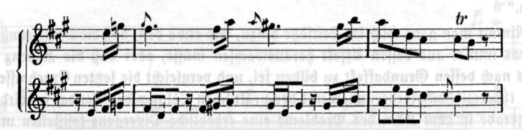
3) Ebenda, S. 62.

Durch diesen Gegensatz zur gleichzeitigen Theorie werden die Benda'schen Sonaten besonders wertvoll. Denn wenn es auch bei der vollständigen Durchführung des Verzierungsprinzips für 33 Sonaten von vornherein nicht wahrscheinlich war, daß der Schreiber der kolorierten Stimme von didaktischen oder pädagogischen Absichten getragen wurde, so wird doch jetzt erst ganz deutlich, daß dieser Lösungsversuch des melodischen Verzierungsproblems, weit entfernt davon, ein „Beispiel" sein zu wollen, eine rein künstlerische Bedeutung hat. Und das erhöht ihn im Werte gegenüber Quantz, Telemann und auch andrerseits gegenüber den sich langsam zu einer Lösung hintastenden Fragmenten von Tartini, Nardini, Vivaldi. Schering macht in seiner Untersuchung darauf aufmerksam[1]), daß durch den theoretischen Charakter eines ausgeführten Beispielsatzes wie bei Quantz „eine sichere Gewähr für die Art und Weise des spontan geübten Vortrags der Verzierungen noch nicht geleistet ist". In dieser Richtung sind die 33 Violinsonaten Benda's ein umfassendes und beweiskräftiges Material.

Die Annahme, daß es sich hier um die letzte Blüte einer Entwicklung handelt, wird durch einen Blick in die gleichzeitige Literatur unterstützt. Man begegnet in dieser Zeit auf Schritt und Tritt den Spuren der Kolorierung im Notenbilde selbst. Immer mehr wird das Streben der Komponisten deutlich, die Anwendung der Manieren selbst zu fixieren. Das wird später so, daß das Gefühl einer aufführungspraktischen Zutat vollständig verloren geht. In dem Maße, in dem die Kolorierung ein Teil des originalen Notenbildes wird, wird sie wesentlicher und in sich bedeutender. Aber in dieser Übergangszeit finden sich zahlreiche Beispiele, in denen die kolorierte Ausführung eines Motivs unvermittelt und ein wenig plump neben der originalen im Notenbilde steht. Merkwürdigerweise ist es derselbe Franz Benda, von dem ich die deutlichsten Beispiele dieser Übergangsphase zitieren kann. In seinen Sonaten für Violine und Baß[2]) findet sich z. B. folgendes Thema:



Oder an einer andern Stelle wird eine melodische Parallele so umschrieben:



Das sind alles reine Niederschläge eines Kolorierungsprinzips, welches sich nicht mehr der Improvisation anvertrauen wollte, sondern danach strebte, sich von der aufführungspraktischen Zutat zum wesentlichen Bestandteil eines neues Stils zu entwickeln.

---

[1]) A. a. O.
[2]) Mus. Ms. 1315.

Die Bedeutung dieser Erkenntnisse liegt im wesentlichen auf historischem Gebiete. Die Wiederbelebung einer Benda'schen Sonate, welche aus musikalischen Gründen wohl zu wünschen wäre, bliebe mit vollständiger Anwendung seiner kolorierten Stimme ein Museumsprodukt. Unser Empfinden sucht wieder die reine oder die maßvoll bewegte Linie. Dagegen scheinen mir die Nutzanwendungen für die ältere Praxis doch recht wichtig. Haydn und Mozart müssen zunächst von hieraus verstanden werden. Auch außerhalb der Kolorierung liegen praktische Anwendungsmöglichkeiten, vor allem in der ganz eingehenden Behandlung der Phrasierung. Die Stellung zur frühen obligaten Cembalosonate wird sich durch die Kenntnis ihrer Entwicklung verschieben. Immer mehr stellt sich so der Gesichtspunkt der Aufführungspraxis als ebenbürtiges und fruchtbares Untersuchungsprinzip neben die formen- und stilgeschichtliche Einstellung.

Das Dauer-Gedächtnis für absolute Tonhöhen

Von

Johannes Kobelt, Hildesheim a. H.

'Eκ δύο γὰϱ τούτων ἡ τῆς μουσικῆς σύνεσίς ἐστιν, αἰσθησεώς τε καὶ μνήμης.
Aristoxenos

Auf die Frage: wer ist ein guter Musiker? gibt Schumann die kurze und klare Antwort: — „wer eine Musik ohne Partitur versteht und eine Partitur ohne Musik." Es wird damit das wesentlichste Erfordernis eines tüchtigen Musikers, des musikalischen Menschen überhaupt, bezeichnet: ein gutes Gehör. „Das Ohr muß des Auges und das Auge des (äußeren) Ohres nicht bedürfen."[1]) Aufnahmefähigkeit, die alles Wichtige erfaßt, und lebendige Tonvorstellung gehören danach eng zusammen. Beide setzen ein gutes Gedächtnis voraus, das um so brauchbarer wird, je mehr es die gewonnenen Eindrücke fest aufbewahrt und zur geistigen Verarbeitung vorbereitet. Die technische Gliederung der Musik in Rhythmik und Metrik einerseits, Melodik und Harmonik andererseits läßt sich auf das Gedächtnis übertragen. Beide Formen, das rhythmische wie das melodische Gedächtnis, die sich selten bei demselben Menschen gleich gut ausgeprägt finden, erscheinen einzeln öfter bis zur feinsten Genauigkeit gesteigert. So erhebt sich z. B. über die Durchschnittsfähigkeit, die musikalischen Zeitmaße (adagio, andante, allegro) mehr oder weniger zutreffend zu erkennen und im Spiel wiederzugeben, eine erstaunliche Sicherheit in der Beherrschung der Metrik[2]). Ebenso weist das Gedächtnis für Melodie und Harmonie starke Unterschiede auf. Während manche Menschen nur den Rhythmus eines Liedes behalten können und beim Singen der Melodietöne stets denselben Ton verwenden, sind doch weitaus die meisten imstande, die Tonhöhe nach ihren in der Melodie gegebenen Verhältnissen leidlich genau abzuschätzen[3]). Deren Gedächtnis ist bisweilen so sicher, daß sie z. B. die Verlegung eines oft gehörten Stückes in die höhere oder tiefere Tonart fast reflexionslos bemerken. Man kann diese Art des musikalischen Gedächtnisses als Übergang zu der Stufe ansehen, auf der außer den rhythmischen Beziehungen nicht bloß

---

[1]) Schumann, Gesammelte Schriften (Reclam), S. 26.

[2]) Ich habe oft bei Kindern mit Hilfe des Metronoms nach dieser Richtung die Verschiedenheit der musikalischen Anlage festgestellt.

[3]) Billroth („Wer ist musikalisch?" S. 83) meint freilich, daß es viele Menschen gibt, die für musikalisch gelten wollen und doch „bis auf eine Terz alles für einen Ton halten, so daß es für sie innerhalb einer Oktave höchstens vier leidlich unterscheidbare Töne, ein unrein Spielen oder Singen überhaupt nicht gibt".

die Verhältnisse der Töne zueinander, sondern die einzelnen Töne nach ihrer Höhe genau erfaßt werden.

Zu den tonpsychologisch besonders fesselnden Erscheinungen des musikalischen Hörens gehört das den Musikern und Musikfreunden unter dem Namen „Absolutes Gehör" (auch Ohr) oder auch „absolutes Tonbewußtsein" (auch Tongefühl) bekannte Gedächtnis für absolute Tonhöhen.

Durch Stumpf, der in seiner Tonpsychologie[1]) im Zusammenhang mit Untersuchungen über Individualität des Sinnes und Gedächtnisses für Tonqualitäten auch diese besondere Form des musikalischen Gedächtnisses bespricht und Versuchsreihen über absolute Höhenurteile mitteilt, hat die Fähigkeit zuerst wissenschaftliche Behandlung erfahren. Nach ihm kommt selbst das schnellste Erkennen der Tonhöhe auf Grund eines Vergleichungurteils zustande. Er verneint zwar die Frage, ob ein gutes Gedächtnis für Töne als solche einen unentbehrlichen Bestandteil musikalischer Anlage bilde, ist aber überzeugt, daß abgesehen von dem ganz unentbehrlichen Intervallgedächtnis musikalische Begabung besonderen Grades die Fähigkeit voraussetzt (I, 286).

Ferner bespricht R. Wallaschek in einer Abhandlung über „Das musikalische Gedächtnis"[2]) das Tongedächtnis. Er findet zwischen „relativem" und „absolutem" Tongedächtnis keinen Zusammenhang, sieht es als wahrscheinlich an, daß „das erstere die Auffassung der Melodie, das letztere die der Harmonie erleichtere", und gibt damit den Anstoß zu einer von O. Abraham näher ausgeführten Ansicht von der besonderen Bedeutung des a. T.[3]) für den Komponisten. W. meint weiter, daß das schnelle Erkennen der Tonhöhe nicht auf einem Urteil beruhe, sondern „auf Grund eines feineren und stärkeren, rein sinnlichen Eindruckes" zustande komme. Seinen Gedanken über den Wert des a. T. merkt man zwar an, daß er die größere Vollkommenheit der Musikalität im Vorhandensein des a. T. erblickt; doch sucht er am Beispiel Wagner's[4]) nachzuweisen, daß sich ein musikalisches Genie auch ohne derartige Besonderheit des Gehörsempfindens entwickeln könne.

Ebenfalls 1892 hat J. v. Kries eine besondere Studie über das a. G. in der Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane[5]) veröffentlicht. Das Ergebnis seiner Untersuchungen ist, daß das a. G. sich als dauernde Fähigkeit darstellt, für welches die individuelle Anlage von entscheidender Bedeutung ist, die Übung so gut wie nichts ausmacht (gegen Stumpf). Kries erblickt in der Tonerkennung keinen

---

[1]) Bd. I, S. 286f. und S. 305f.; Bd. II, S. 369 und S. 553.

[2]) Abgedruckt im 8. Jahrgang der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", S. 204ff. vom Jahre 1892.

[3]) Die Bezeichnung: „a. T." oder „a. G." für absolutes Tonbewußtsein oder Gehör sei abkürzungsweise gestattet.

[4]) Es wird auf die Worte Hans Sachsens hingewiesen:

„Ihr schlosset nicht im gleichen Ton:
Das macht den Meistern Pein" usw.

Die vorübergehende Modulation eines in C Dur stehenden Liedes nach G-Dur als Beweis für ein mangelhaft entwickeltes Tonbewußtsein seines Verfassers anzusehen, geht doch wohl nicht an. Ob Wagner das a. T. besessen hat, konnte bisher nicht festgestellt werden. — Für das Vorhandensein spricht u. a. seine erstaunliche Fertigkeit, bei den Orchesterproben herausgehörte Mängel in der Tongebung einzelner Instrumente sofort durch einfachen Zuruf zu verbessern.

[5]) Bd. III, Heft 4.

auf Vergleichung beruhenden Vorgang, sondern eine einfache Assoziation: „Wiedererkennung durch Benennung". Über den Wert des a. G. äußert er sich nur andeutungsweise: „Es gibt sehr zahlreiche, musikalisch gut, sogar hervorragend beanlagte Personen, welche kein a. G. besitzen."

Nur vorübergehend erwähnt Planck in einer Abhandlung über „die natürliche Stimmung in der modernen Vokalmusik" die Fähigkeit[1]). Er kommt bei der Frage, wie lange eine Spur der Nachwirkung eines Tones bei dem einzelnen anhält, auf das a. G. zu sprechen und beschränkt sich auf die Andeutung, daß das „absolute Tongefühl" in engem Zusammenhang mit der psychischen Nachwirkung stehe. Interessant ist die verhältnismäßig selten anzutreffende Mitteilung seiner persönlichen Erfahrung, nach welcher im Laufe der Jahre sein ursprünglich sehr ausgeprägtes Tongefühl an Sicherheit eingebüßt habe.

Weiter hat O. Abraham 1901 eine umfangreiche Arbeit über das a. T. geschrieben[2]). Diese psychologisch musikalische Studie enthält eingehende Untersuchungen aller das a. T. betreffenden Punkte. A. baut den Standpunkt Stumpf's weiter aus, bringt eine Fülle von Erfahrungsmaterial und sucht die Grenzen des Erkennens festzustellen. Wegen einiger, etwas zugespitzter Sätze über die Bedeutung des a. T. in den Schlußkapiteln hat A. lebhaften Widerspruch durch Auerbach (Jena) erfahren, der in einer Besprechung[3]) scharfe Kritik übt. Indem Auerbach die Schwierigkeit des Transponierens überschätzt, die dem mit dem a. G. begabten Musiker entsteht, wenn Ton- und Wortbild nicht übereinstimmen, erachtet er dessen Wert nicht nur für unerheblich, sondern schädlich, weil er die übrigen musikalischen Eigenschaften in Frage stelle: „Der Intervallsinn ist condicio sine qua non; und ein Intervallsinn, der sich durch das Sandkörnlein (!) der Transposition aus dem Geleise bringen läßt, ist überhaupt keiner." — Die sachliche Erwiderung Abraham's[4]) unterstreicht die schon früher gewonnenen Ergebnisse. Bezüglich der Bedeutung des a. T. macht Abr. darauf aufmerksam, daß nach seiner Erfahrung ausnahmslos alle mit a. T. Begabten noch andere hervorragende musikalische Eigenschaften besitzen: Phantasie und kompositorische Fähigkeit. Ferner sei das musikalische Gesetz, Anfang und Schluß eines Tonwerkes in gleicher Tonika zu bilden, sinnlos, wenn man dem Erkennen der absoluten Tonhöhe nicht größeren Wert zuschriebe.

1908 hat dann O. Urbach eine temperamentvolle Behandlung des Themas[5]) veröffentlicht. Darauf folgten in derselben Zeitung in lebhaftem Für und Wider vier Artikel über das a. T. (Altmann-Straßburg, Liebscher-Dresden, L. Riemann-Essen, Müller-Heilbronn), sodann ein Schlußwort von Urbach.

Schließlich ist Anfang 1912 die Frage durch Géza Révész, Dozent a. d. Universität Budapest, wieder in Fluß gekommen. Seine in Göttingen vorgelegte Abhandlung: „Nachweis, daß in der sogenannten Tonhöhe zwei voneinander unabhängige Eigenschaften zu unterscheiden sind" — hat durch H. Riemann ablehnende

[1]) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, IX. Jahrgang, 1893.
[2]) Abgedruckt in den Sammelbänden der Internationalen Musik-Gesellschaft, Jahrgang III, Heft 1.
[3]) Veröffentlicht in den Sammelbänden der Intern. Musik-Gesellsch., Jahrg. VIII, Heft 1, 1906.
[4]) Abgedruckt in den Sammelbänden der Intern. Musik-Gesellsch., Jahrg. VIII, Heft 2.
[5]) Neue Musik-Zeitung, XXIX. Jahrg., Heft 20.

Besprechung erfahren[1]). Ebenda (Jahrg. XIV, 5) verteidigt Révész seine Meinung und formuliert die Unterscheidung zweier Arten des a. G.s.

Auf die genannten Veröffentlichungen, sonderlich auf die Studie Abraham's werde ich im Folgenden zurückkommen.

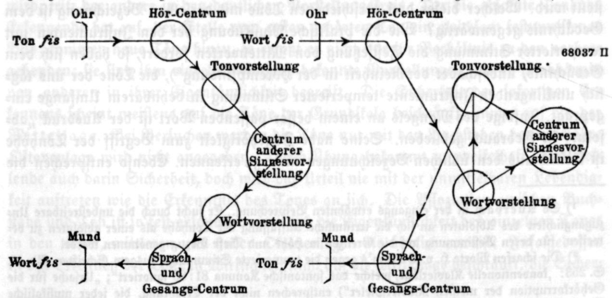
I. Wesen des Gedächtnisses für absolute Tonhöhen.

a) Begriffsbestimmung. Es handelt sich also um die Fähigkeit, jeden musikalisch verwendbaren Ton sofort (annähernd) richtig zu erkennen. Genauer: auf Grund dauernder, dem Gedächtnis gegenwärtiger Tonvorstellungen von bestimmter Höhe erfolgt die Erkennung der gehörten Töne und mit ihr das Aussprechen des Benennungsurteils, weil Ton- und Wortbild fest assoziiert sind[2]). Zugleich wird durch die Fähigkeit der musikalische Zusammenhang in bezug auf Tonart und Hermonie begriffen. Die Erfahrung lehrt, daß diese letztere Erkenntnis vielfach leichter zustande kommt als die eines einzelnen Tones. Als eine Folge ergibt sich die Fähigkeit, einen vorgestellten oder verlangten Ton zutreffend (singend oder pfeifend) wiederzugeben. Vielfach wird auch sie unter den Begriff des Gedächtnisses für absolute Tonhöhen gestellt. Das ist ebenso ungenau wie die bekannten Bezeichnungen. Die Wiedergabe eines vorgestellten Tones ist etwas Aktives, das Erkennen der absoluten Tonhöhe etwas Passives. Der Hörende strengt sich nicht an, irgend einen musikalischen Eindruck zu beurteilen. Dieser ist ihm vielmehr auf der Stelle gegenständlich klar. Insofern geurteilt wird, liegt freilich auch hier eine gewisse Aktivität vor, aber sie ist unbedeutend gegenüber dem Bemühen der Wiedergabe eines Tones[3]). Zu genauerer

[1]) Zeitschrift der Intern. Musik-Gesellsch., Jahrg. XIII, Heft 8.

[2]) Das Wichtige ist die Dauer und Genauigkeit der Tonvorstellung, die das Erkennen und Benennungsurteil möglich macht. Daraus wird klar, daß die Fähigkeit nicht beianglos wird, wenn etwa die Normalstimmung geändert würde. Das Dauerhafte, das Festumrissene der Gedächtnisvorstellung bleibt, die Namensänderung erfordert neue Assoziationen.

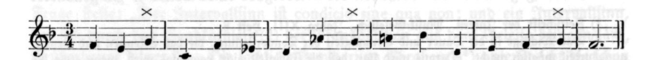
[3]) Abraham gibt in seiner erwähnten Studie eine zeichnerische Darstellung, die sowohl den Vorgang der Urteilsbildung wie den der Wiedergabe eines Tones durch Singen deutlich macht.



Es wird ersichtlich, wieviel einfacher die Urteilsbildung bis zum Aussprechen des Buchstaben vor sich geht als die Wiedergabe eines Tones durch Singen, und daß der erste Vorgang den zweiten erst möglich macht, also sachlich von ihm zu trennen ist.

Untersuchung ist es nötig, die geläufigen Ausdrücke für die in Rede stehende Fähigkeit zu besprechen. Den verschiedenen Bezeichnungen: absolutes Ohr, Gehör oder a. Ton-Bewußtsein, -Gedächtnis, -Gefühl gemeinsam ist das Wort: absolut. Es wird nicht klar, ob sich der Gedanke auf die scheinbar von andern Zusammenhängen losgelöste Bestimmung der Tonhöhe oder auf diese selbst richtet. Ist das erstere der Fall, dann ist die Bezeichnung als irreführend abzuweisen, weil die Bestimmung zwar nicht im Zusammenhang mit gleichzeitig klingenden, eben oder vor einiger Zeit verklungenen Tönen, sondern auf Grund eines einst gewonnenen, festen Erinnerungsbildes vor sich geht. Der Mangel an Beziehung in der Beurteilung der Töne ist danach nur eine Täuschung. Weder das Ohr oder Gehör, noch das Bewußtsein, Gedächtnis oder Gefühl sind absolut oder unabhängig. Die Fehlerquelle ist das Bestreben zur Kürze im Ausdruck. Geht die Bezeichnung „absolut" auf die Tonhöhe selbst, dann ist der Gedanke, falls man nicht selbstverständliche Wahrheiten dagegen halten will[1]), richtig. Wie man von einer absoluten Höhe über dem Meeresspiegel spricht und dabei die Bezugnahme auf einen angenommenen Grenzpunkt gegenwärtig hat, wird auch die Ausdrucksweise „absolute" Tonhöhe verständlich.

Noch einer anderen Schwierigkeit gilt es zu begegnen. Der Begriff „absolute Tonhöhe" scheint das Vorhandensein eines festliegenden Tones in sich zu schließen. Tonphysikalische Versuche beweisen zur Genüge, daß einem Tone temperierter Stimmung eine Reihe von Tönen verschiedener Schwingungszahl entsprechen. An folgendem Beispiel:



läßt sich zeigen, wie das dreimal vorkommende g, dem Ohre erkennbar, verschieden intoniert werden muß, je nachdem das Verhältnis zum vorherigen Ton (richtig) vorgestellt wird. Welcher dieser drei verschiedenen Töne mit derselben Bezeichnung ist dem Gedächtnis gegenwärtig? Wie die praktische Musikübung bei den Instrumenten mit temperierter Stimmung die Festsetzung von Mittelwerten fordert, so haben sich dem Gedächtnis, unbeschadet der Reinheit in der Hörempfindung[2]), die Töne der uns täglich umklingenden Instrumente temperierter Stimmung in dehnbarem Umfange eingeprägt. Infolge des Mangels an einem besser passenden Wort ist der Ausdruck „absolut" in Gebrauch geblieben. Seine nahe Zugehörigkeit zum Begriff der Tonhöhe ist freilich aus den üblichen Bezeichnungen nicht zu erkennen. Ebenso entsprechen die

---

[1]) So Auerbach in der eingangs erwähnten Besprechung. Er sucht durch die unbestreitbare Unzugänglichkeit des Absoluten an sich die irrtümliche Auffassung der Tonhöhe als einer absoluten zu beweisen, für deren Bestimmung auf die Grenzen in Höhe und Tiefe Bezug genommen werde.

[2]) Die scharfen Worte H. v. Bülow's gegen die temperierte Stimmung (Ausgew. Schriften, Bd. II, S. 253: ‚konventionelle Klavierlüge, welche das syntonische Komma 81 : 80 ignoriert"; „Ursache für die Gehörkorruption der meisten Klavierspieler") entsprechen nicht der Erfahrung, die jeder musikalische Mensch beim Stimmen nach reinen Intervallen machen kann. Gemeint ist das Abnehmen bzw. Wachsen des Spannungsgefühls, zwei fließende Grenzen, in deren Mitte deutlich der Augenblick des Eintrittes eines reinen, schwebungsfreien Intervalles empfunden wird.

Worte: Ohr, Gehör oder Bewußtsein begrifflich nicht der Fähigkeit, da sie doch nur einen Teil statt des Ganzen geben (Ohr, Gehör) oder auf Grund einer falschen Voraussetzung gewählt sind (Bewußtsein: der zu erkennende Ton ist nicht immer im Bewußtsein, er tritt nur unmittelbar nach dem Hören oder wenn man sich ihn vorstellen will, ins Bewußtsein). Dagegen scheint der umfassende Begriff des Gedächtnisses für Tonhöhen brauchbar. „Gedächtnis ist Vorstellungsfähigkeit, Aufbewahrung des eben Empfundenen im Bewußtsein, bevor Vergessen eintritt"[1]). Wer den Ton, die Tonart oder den ganzen harmonischen Zusammenklang beim Hören sofort erfaßt, wie er durch Noten festgelegt ist, besitzt Vorstellungsfähigkeit und zwar eine wesentlich lebendigere als der durchschnittliche musikalische Hörer, sein Gedächtnis für Tonhöhe usw. ist von größerer Dauer. Deshalb entspricht m. E. am genauesten die Bezeichnung: „Dauer-Gedächtnis für absolute Tonhöhen" der in Rede stehenden Fähigkeit.

b) Abgrenzung vom Intervallsinn. — Ihr Wesen wird noch deutlicher erkannt, wenn man die Aufmerksamkeit auf das musikalische Hören im allgemeinen lenkt. Zu dem Aufnehmen musikalischer Eindrücke durch unser Ohr kommt ihr Behalten durch das Gedächtnis. Erst wenn dieses arbeitet, kann von einem wirklichen Hören die Rede sein. Sinnvoll wird die Gedächtnisbetätigung nur, wenn Beziehungen zu ähnlichen Eindrücken angeknüpft, Vergleiche mit ihnen angestellt werden. Beim Erklingen eines vereinzelten Tones ist der durchschnittliche Hörer ratlos. Erst durch gleichzeitiges oder bald folgendes Hinzutreten eines anderen Tones wird ein Zweck ersichtlich, wird ein Urteil gefällt. Das Intervall der beiden Töne wird begriffen. Die meisten musikalischen Menschen haben diese Urteilskraft, sie hören mit „Intervallsinn". Wenig zutreffend heißt solche Hörfähigkeit gewöhnlich „relatives Tonbewußtsein". Sicherlich wird der eine Ton zum andern in Beziehung gesetzt, ihr Unterschied voneinander erfaßt, ihr Abstand, der Schritt vom ersten zum zweiten erkannt, aber das Bewußtsein (besser: Gedächtnis) bewahrt den oder die Töne als solche nach ihrer absoluten Tonhöhe keineswegs. Nur wenn etwa einer der gehörten Töne benannt wird, tritt der andere in den deutlichen Vorstellungskreis. Der die absolute Tonhöhe Erkennende hat auf der Stelle vom ersten gehörten Ton ein gleichsam festumrissenes Bild; kommen neue Töne hinzu, so erfaßt er nicht nur ihr Verhältnis zu den vorhergehenden; sie sind ihm einzeln gleichfalls bekannte Vorstellungen, die er unabhängig von anderen in ihrer Eigentümlichkeit begreift. Die Sicherheit des sofortigen Erkennens scheint meistens auf die Töne der Grundskala beschränkt, immer auf die der Mittellage. Bei Versuchen werden die Töne nur mit den Buchstaben benannt, ihre Oktavenlage wird nicht angegeben. Durch Übung bekommt unzweifelhaft der Urteilende auch darin Sicherheit, doch wird das Urteil nie mit der unmittelbaren Lebendigkeit auftreten wie die Erkenntnis des Tones an sich. Die Assoziation zwischen Buchstabe und Ton ist so fest geschlossen, weil sich die Eigentümlichkeit des einzelnen Tones in den tiefen, mittleren und hohen Oktavenlagen als ähnlich erweist. Infolgedessen ist das Erkennen der Töne in Wirklichkeit nicht auf die Mittellage beschränkt, die Sicher-

---

[1]) Stumpf, Tonpsychologie I, 98.

heit nimmt nur mit abnehmender Ähnlichkeit des Ton-Eignen an den Grenzen der musikalisch verwendbaren Töne ab[1]).

c) Abhängigkeit des Erkennens von der Tonhöhe — 1. infolge der äußeren Unendlichkeit der Tonreihe. — Um zu erkennen, worauf das besondere Verhalten des Gedächtnisses den Tönen gegenüber beruht, müssen wir dem Wesen des Tones nachgehen, von dessen Eigenschaften die Behaltbarkeit abhängen kann. Es sind Höhe, Klangfarbe, Stärke und Dauer zu unterscheiden. An erster Stelle steht die Tonhöhe. Sie ist für den einzelnen Ton besonders charakteristisch, weil sie ein Vergleichen mit anderen Empfindungen am meisten ausschließt. Wie sehr gerade sie als Merkmal des Tones angesehen wird, offenbart sich leicht, wenn jemand verschiedene Töne singen oder spielen soll. Er wird nicht starke oder leise, kurze oder lange, Klavier- oder Geigentöne, sondern hohe oder tiefe Töne hervorbringen. „So ist zweifelsohne die Höhe unter den Merkmalen der Tonempfindung im allgemeinen die am meisten charakteristische; und die Urteile über Höhe und Höhenverhältnisse sind dementsprechend musikalisch die grundlegenden"[2]). — Es gilt nun zu erkennen, wie das Merkmal der Höhe zustande kommt, weil hinter ihr die Individualität des Tones zu vermuten ist. Auf zwei Arten wird die Höhenqualität erschlossen: durch Wahrnehmung einer Art Steigerung der Tonreihe und durch das Ähnlichkeitsurteil[3]). Der Vorstellung der Steigerung liegt die Einteilung des Tongebietes in Tiefe, Mitte und Höhe zugrunde. Dem musikalischen Menschen ist nach dieser regionären Vorstellungsweise sofort klar, wie er sein Urteil über einen gehörten Ton abzugeben hat. Ob er zwei Töne miteinander vergleicht oder nur einen nach seiner (allgemeinen) Höhe beurteilen soll, stets wird er angeben können, ob der oder die Töne tiefe, mittlere oder hohe seien (im Gegensatz zum Unmusikalischen, der über hoch und tief nur urteilen kann, wenn die Töne sehr weit auseinander liegen). Ebenso ist ein Vergleichungsurteil innerhalb einer Region möglich. Fällt jedoch der Vergleichston weg, dann schwindet die Unterscheidungsfähigkeit für hoch und tief. Die in längeren Zeitabständen gegebenen Töne scheinen alle, sobald die Erinnerung an sie verloren ging, einander ähnlich. Wer nun die Tonvorstellung stets gegenwärtig hat, urteilt auch innerhalb der einzelnen Regionen sicherer, weil er sich die Töne der Reihe nach gleichsam in die Fächer seines Vorstellungsvermögens eingeordnet hat. Die Tonbilder liegen wie Tasten einer Klaviatur vor seinem Geiste. Sein Ähnlichkeitsurteil ist differenzierter.

---

[1]) Abraham erwähnt in seiner genannten Studie (S. 7) über das a. T. ein Experiment, das er Engel's Broschüre über die Klangfarbe entnommen hat. Es soll der tiefste Pfeifton d_2 mit einem kräftigen Tenorton d_1 verglichen werden. Sämtliche Versuchspersonen halten den gesungenen Ton für höher als den gepfiffenen. Diese Oktaventäuschung benutzt er zum Beweise dafür, daß die mit a. T. Begabten eine starke Auffassungsfähigkeit für die Ähnlichkeit des Zusammengesetzten (die zusammenfallenden Obertöne der gleichen Oktaventöne) besitzen, während sie die Ähnlichkeit des Einfachen (die Ähnlichkeit zwischen zwei benachbarten Tönen, etwa e und f) nicht empfinden. Das Gefühl für Klangverwandtschaft der Oktaven muß bei ihnen besonders stark ausgeprägt sein. — Freilich täuschen sich bei solchen Versuchen auch Hörer mit Intervallsinn, und es wird hier recht deutlich, daß der Unterschied der gegenübergestellten Hörarten nicht allzu groß sein kann (vielleicht nur in der Art des Festhaltens im Gedächtnis liegt). Sicher ist, daß von solchen, die die absolute Tonhöhe gegenwärtig haben, unmittelbar benachbarte Töne (e und d, g und gis) weniger leicht verwechselt werden als Oktaventöne.

[2]) Stumpf, Tonpsychologie I, 135.

[3]) Dem letzteren mißtraut Stumpf (I, 147f.), weil es nicht genügend mit der Erfahrung übereinstimmt.

Für den nach Intervallsinn Urteilenden wächst die Ähnlichkeit der Töne bis zu ihrer Nicht-Unterscheidbarkeit, je näher sie in den einzelnen Lagen einander kommen. Bei dauernd festen Vorstellungen wächst die Ähnlichkeit nicht so schnell. Die benachbarten Töne erscheinen noch recht unähnlich und das Urteil versagt erst, wenn die Unterschiede der Schwingungszahlen der Töne auf ein Minimum herabgedrückt werden. Zusammengefaßt bedeutet dies: je stärker die Steigerung am einzelnen Ton wahrgenommen wird, je geringer seine Ähnlichkeit mit anderen Tönen erscheint, desto deutlicher entwickelt sich die feste Vorstellung einer Individualität des Tones.

Von ähnlichen Voraussetzungen geht Révész in seiner Abhandlung über „Die beiden Arten des a. G."[1]) aus, wenn er davon spricht, daß jedem Tone zwei voneinander unabhängige Eigenschaften zukommen. Es heißt a. a. O.: „Spielen wir eine Tonleiter durch mehrere Oktaven, so drängt sich die Unterscheidung dieser beiden Merkmale von selbst auf. Denn einerseits nehmen wir eine in gleichbleibender Richtung vor sich gehende Veränderung wahr, andererseits aber haben wir den Eindruck, daß in jeder Oktave sich irgend etwas wiederholt. Was sich nun von Oktave zu Oktave wiederholt, ist die Qualität, was sich dagegen in konstanter Richtung verändert, ist die Höhe der Tonempfindung." Seine „Qualität" ist durch das Ähnlichkeitsurteil gewonnen (Periodizität der Oktaventöne), seine „Höhe" durch die Wahrnehmung der Steigerung. Er weist dann darauf hin, daß „das Gemeinsame in den Oktaventönen auch in den musikalischen Namen der Töne zum Ausdruck gebracht" werde, „da alle Oktaventöne denselben Namen" tragen, der Unterschied der Oktaventöne käme dagegen in den musikalischen Namen in der Bezeichnung der Oktavenlage zum Ausdruck. Es wird weiter der Nachweis versucht, wie die beiden Eigenschaften voneinander unabhängig seien. Das Ergebnis seiner Anschauungen bringt R. in Zusammenhang mit dem Gedächtnis für absolute Tonhöhen. Man habe bisher allgemein eine scharfe Grenze zwischen Menschen mit a. G. und solchen ohne dasselbe gezogen. Bei Untersuchungen der Kategorien ersterer Art finde man, daß sie in der Regel Töne nur innerhalb einer enger oder weiter begrenzten Region der musikalischen Tonreihe richtig benennen können; von dieser Region abwärts oder aufwärts dagegen würden ihre Urteile unrichtiger und subjektiv unsicherer, bis man endlich zu einer Grenze käme, worüber hinaus von absoluten Tonurteilen nicht mehr gesprochen werden könne. Für diese Feststellung eines nur „regionären a. G.s" sowie der beginnenden Ungenauigkeit des Urteils über jene Grenzen hinaus sucht er als Erklärung eine Verschiedenheit im Urteilskriterium: er unterscheidet für das „regionäre Gehör" Tonqualitätenerkennung, für die „außerhalb des durch a. G. ausgezeichneten Tongebietes" liegenden Bezirke Tonhöhenerkennung. Darauf gründet er dann die Behauptung, daß zwei Arten von „a. G." zu unterscheiden seien.

Abgesehen von der Schlußfolgerung entsprechen diese Erklärungen dem oben Gesagten. Die R.sche „Tonqualität" sowie seine „Tonhöhe" liegen der Vorstellung zugrunde, durch welche „die Töne als Individuen erscheinen", daß z. B. „allen f-Tönen etwas gemein ist, das sie etwa von allen g-Tönen usw. unterscheidet, und daß es daher kommt, daß sie niemals verwechselt" werden.

[1]) Zeitschrift der Intern. Musik-Gesellsch., Jahrg. XIV, Heft 5.

2. Infolge der inneren Unendlichkeit der Tonreihe[1]).

Nächst der Bestimmung des äußeren Umfanges des Gedächtnisses für a. T. ist die Frage von Wichtigkeit: wie weit reicht das Erkennen der Tonhöhe innerhalb der Grenzen der ihr benachbarten Töne? Angesichts der inneren Unendlichkeit der Tonreihe, d. h. der Möglichkeit immer kleinerer Distanzen, wird man fragen, um wieviel Schwingungen die normale Schwingungszahl eines Tones erhöht oder verringert werden darf, um noch nach dem ihr zukommenden Tonbuchstaben genannt zu werden. O. Abraham hat in seiner schon erwähnten Studie seine Versuche, diese Frage betreffend, mitgeteilt. Für sein eigenes Tongedächtnis gibt er als Umfang seines Erkennens des a-Begriffes 8 Schwingungen an. Bis auf 4 Schwingungen sei er imstande, die eine Tonvorstellung gegen die andere abzugrenzen. Mit Hilfe der Schwingungsdifferenz zwischen a und h (55 Schwingungen) berechnet er dann seine Unterschiedsempfindlichkeit auf etwa $^1/_{11}$ einer Ganztonstufe. Nimmt man nun die durchschnittliche Unterschiedsempfindlichkeit als weniger fein oder (deutlicher) den Spielraum zwischen zwei benachbarten Tonvorstellungen als größer an, so ist die Erkennungsmöglichkeit einem genauen Tonvorstellungsvermögen immer noch verhältnismäßig leicht gegeben. Andererseits ist die Anpassungsfähigkeit des Gedächtnisses für a. T. nachgewiesenermaßen so bedeutend, daß also die oben angedeutete Schwierigkeit nur in der Annahme besteht. Für die Feinheit der Unterschiedsempfindlichkeit der mit dem Dauer-Gedächtnis Begabten gibt es in Musikerkreisen viele Belege. Bekannt ist die von Jahn mitgeteilte Mozart-Anekdote, nach welcher Mozart in seinem 7. Lebensjahre $^1/_8$ Tonstufe unterschieden habe. — Wiederum kann mit großer Willensanstrengung das sonst so feste Gedächtnisbild eines Tones, besonders im Zusammenhang einer melodischen Linie bis um eine Halbtonstufe verschoben werden, ohne daß bewußtes Transponieren eintritt. Jeder, der das Gedächtnis für a. T. besitzt, wird z. B. in Klaviermagazinen beim Durchprobieren in der Tonhöhe verschiedener Instrumente leicht diese Erfahrung machen[2]).

d) Abhängigkeit der Ton-Erkennung von der Tonfarbe. — Wie dem Erkennen a. Tonhöhen infolge der äußeren und inneren Unendlichkeit der Tonreihe Grenzen gezogen sind, so wird die Fähigkeit auch stark durch die Tonfarbe beeinträchtigt. Psychologisch besonders fesselnd ist dabei die Beobachtung, daß infolge veränderter Tonfarbe aus dem raschen und sicheren, fast reflexionslosen Erkennen ein langsames, schließlich ganz unsicheres Suchen wird. Die Veränderung der Tonfarbe wird hauptsächlich durch mehr oder weniger deutlich werdende Obertonreihen und Nebengeräusche hervorgerufen. Am besten werden durchschnittlich Klaviertöne erkannt,

---

[1]) Vgl. S. 150.

[2]) Die Anpassungsfähigkeit ist sehr abhängig vom Willen, auch vom Gesundheitszustand. Von meiner Wohnung aus höre ich täglich zu bestimmter Stunde auf einem stark über der Normalstimmung stehenden Klaviere spielen. Da ich die meisten der dort zu Gehör kommenden Stücke notenmäßig kenne, empfinde ich, abgesehen von dem beunruhigenden Gefühl, über die Höhe der Tonart nicht unbedingt und auf der Stelle sicher urteilen zu können, großes Unbehagen, daß die mir wohlvertraute Musik in höherer Stimmung erklingt. Die Überlegung des Unabänderlichen erzwingt dann sehr bald die Trugvorstellung der richtigen Höhe. Freilich nur während des Verlaufes des gerade gespielten Stückes. Jedes neu begonnene Stück fordert neue Anstrengung. Fühle ich mich gesundheitlich nicht wohl oder ist sonst irgendeine Willensschwächung vorhanden, glückt die Anpassung nicht.

dann mit gelegentlichen Unterschieden in der Reihenfolge die Töne der Geigen, Holz- und Blechinstrumente, auch Orgeln und Harmonien, und der Stimmgabeln, schlecht und langsam die der Gläser und Glocken. Auffallende Unterschiede weist die Erkennbarkeit der Gesangstöne auf. Zwei Gründe begünstigen ein schnelles und richtiges Urteil: die Häufigkeit des Vorkommens der Töne, ferner die größere Anzahl und intensive Gleichartigkeit von Obertönen mit hinreichend kräftigem Durchklingen des Grundtones. So erklärt es sich, daß der oft gehörte Klavierton, unter dessen Obertönen sich keiner störend hervordrängt, rasch und sicher beurteilt wird, der Holz- und Blechton weniger gut, der obertonlose Stimmgabelton vielfach unsicher. Die Gläser- und Glockentöne mit ihrer den Grundton oft weit übertreffenden Stärke einzelner Teiltöne sehr langsam. Gesangstöne mit deutlich ausgesprochenen Vokalen, besonders jene von klaren Knaben- oder Frauenstimmen, die sich auf der Höhe der Normalstimmung halten, werden meist schnell erkannt[1]). Weil jedoch oft die oben gemachten Einschränkungen wegfallen und zumal beim Singen die Stimmung durch Ermüdung sinkt, durch Übertreibung steigt, wird das Erkennen der Tonhöhe oft schwer, manchmal unmöglich.

Andere Erklärungen macht in dieser Frage Abraham[2]): „Klaviertöne werden am leichtesten bestimmt, dann die Töne der Geigen, Holzblas- und Blechinstrumente, Stimmgabeln, Gesangstöne und schließlich die Klänge der Glocken und Gläser." Bei oberflächlichem Anblick dieser Reihe könne man auf die Vermutung kommen, daß die Töne, die am häufigsten gehört werden, auch am leichtesten in ihrer Höhe bestimmt werden. Doch sei das nicht der Fall; denn während allerdings die oft gehörten Klaviertöne weitaus am leichtesten bestimmbar seien, ständen die Töne, die der menschliche Kehlkopf hervorbringe und die an Häufigkeit des Vorkommens wohl mit den Klaviertönen konkurrieren könnten, an der unteren Grenze der Erkennbarkeitsskala usw. Als Grund wird die Stärke einzelner Teiltöne genannt. „Bei Gesangstönen kommen noch die unharmonischen Beitöne der Vokale in Betracht." Unerwähnt bleibt, daß unbegleitete Gesangstöne häufig nicht auf der Normalhöhe stehen; dieser Grund ist aber für die Erkennbarkeit besonders wichtig.

Daß Stimmgabeltöne langsamer richtig beurteilt werden, als obertonenthaltende, erscheint zunächst merkwürdig; denn es ist, wie Abraham bemerkt, „die erste Bedingung für die Höhenbestimmung das Heraushören des Grundtones." A. benutzt zur Erklärung eine Bemerkung von Stumpf, die dieser bei Versuchen zwecks Beurteilung von Intervallen macht. Stumpf fand, daß die Analyse bedeutend erleichtert wurde, wenn die Klänge einen schärferen Klangcharakter hatten. „Vor allem, wenn Zusammenklänge von scharfen Einzelklängen leichter analysiert werden als von weichen, so läßt sich anführen, daß sehr weiche Klänge der Regel nach zugleich schwach sind. Obertöne kommen eben nur bei Klängen von einer gewissen Stärke des Grundtons

---

[1]) Je mehr Stimmen sich auf denselben Ton vereinigen, desto mehr nimmt die Erkennbarkeit zu. Es mag dies dadurch kommen, daß der Ton infolge Verstärkung einen allgemeineren, sich dem Instrumentalton nähernden Charakter annimmt. Jeder gut geschulte Chor ermöglicht diese Beobachtung. Ich entsinne mich keines einzigen guten Vokalkonzertes (Berlin, Leipzig, München, Wien, Dresden usw.), in dem ich nicht sofort über die Tonhöhe des Chorsatzes klar gewesen wäre.

[2]) A. a. O.

zum Vorschein und wachsen an Zahl und Stärke unter sonst gleichen Umständen mit der Stärke des Grundtones, während umgekehrt obertonfreie Klänge, wo sie überhaupt möglich sind, nur bei schwächster Tongebung erzielt werden können, die höchste Oktave ausgenommen." A. sagt dazu: „St. erklärt also die leichte Erkennbarkeit scharfer Klänge durch die größere Stärke des Grundtons, die noch durch die Differenztöne der Obertöne bei zunehmender Stärke des Klanges im Verhältnis mehr wächst als die der Teiltöne. Wenngleich es sich bei der St.schen Erklärung um das Analysieren von Akkorden handelt, läßt sich dieselbe wohl gut auch für das Beurteilen eines Klanges, der ja auch aus Teiltönen besteht, anwenden." Meines Erachtens ergibt sich leicht, daß die Klänge (in umfassenderem Sinne, als Zusammensetzung einfacher Töne gedacht) wohl deshalb am besten aufgefaßt werden, weil ihre Obertonreihe dem Ohre reichlichere Möglichkeit zum Festhalten, Aufbewahren bietet als einfache Töne. Gedächtnisbilder sind um so fester eingeprägt, je mehr Anhaltspunkte die Wirklichkeit gegeben hat. So bewahrt das Gedächtnis im allgemeinen Harmonien und Tonfolgen besser auf als Einzelklänge. Bei Versuchen, über Einzeltöne Höhenurteile abzugeben, mag es wohl kommen, daß man sich „gleichsam in der Luft schwebend" glaubt, wenn man auch sonst beim Hören neuer Stücke sofort und während des ganzen Verlaufes die jeweilige Tonart gegenwärtig zu haben pflegt. Stumpf[1]) erkennt als Grund für diese Erscheinung den plötzlichen Wegfall jeder bestimmten Auffassung. Sobald diese wieder möglich wird, z. B. beim Erklingen einer oder mehrerer Harmonien, verschärft sich die Urteilskraft. „Die vielen gleichzeitigen Töne verwirren hier nicht, wie man glauben könnte, das Urteil, sondern erleichtern es, indem, wenn auch nur einer derselben erkannt wird, vermöge des Intervallsurteils die andern momentan damit gegeben sind." — Freilich sind, wie wir gesehen haben, im Mitklingen von Obertönen dem Erkennen Grenzen nach oben und unten gezogen (Glocken- und Gläser-, Stimmgabel- und Pfeif-Ton). Ferner ist an das häufigere Vorkommen von Klängen gegenüber dem einfacher Töne zu erinnern.

e) Abhängigkeit des Erkennens von der Tonstärke. — Von weniger großer Bedeutung für die Beurteilung absoluter Tonhöhen ist die Tonstärke. Schwache und kräftige Töne der Musikpraxis machen ein durchschnittlich gutes Erkennen möglich. Allgemein kann festgestellt werden, daß die stärkeren Töne (Blechinstrumente) langsamer, die schwächeren schneller erkannt werden. Der Grund hierfür berührt sich mit der schon mitgeteilten Erfahrung in bezug auf die Tonfarbe. Eine kräftigere Tongebung läßt die Obertöne stärker als sonst mitklingen, besonders werden aber auch die Nebengeräusche auffallender. Dazu stimmen Beobachtungen, die v. Kries[2]) mitteilt, daß stärkste Töne z. B. der Lokomotiven-Pfiff beim kurzen Erklingen das Erkennen unmöglich machen, während bei Klaviertönen eine geringe Intensität genügt, um das Urteil sogleich festzustellen. Subjektive Schwierigkeit entsteht dem Urteilenden bisweilen auch durch den Glauben, der stärker erklingende Ton sei höher als der Ton seines Gedächtnisses. Stumpf erwähnt[3]) einen Versuch, der diese Auffassung bestätigt. Man läßt einen Ton (möglichst einen der mittleren Region) nicht

[1]) **Tonpsychologie I, 306.**

[2]) **Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, Bd. III, Heft 4.**

[3]) **Stumpf, Tonpsychologie I, 240.**

allmählich verklingen, sondern gibt ihn erst stark, dann gleich noch einmal schwach an. Zuverlässig erscheint derselbe Ton beim zweiten Angeben tiefer. Ebenso hält das Ohr leicht einen Flageolet-Ton für tiefer als einen normalen gleicher Höhe. Auch hierfür ist die Erklärung die Zahl der mitklingenden Obertöne; ferner haben sich, wie St. annimmt, häufig Erfahrungen über das Sinken der Tonhöhe bei einem Sänger, dem Atem und Kraft ausgeht, gebildet, Erfahrungen, die im Urteil nachwirken.

Immerhin ist durch solche Erscheinungen das Urteil nicht wesentlich erschwert; der stärkere Ton wird trotz der scheinbar erhöhten Schwingungszahl infolge der Anpassungsfähigkeit des Ohres doch in seiner Höhe erkannt. Abraham kommt bezüglich der Tonstärke zu ähnlichem Ergebnis: „Das Stärke-Optimum für die absolute Höhenbeurteilung liegt zwischen Stärke-Maximum und Stärke-Minimum beträchtlich nach der Seite des letzteren zu."

f) Abhängigkeit des Erkennens von der Tondauer. Schließlich müssen wir noch die Aufmerksamkeit auf die Tondauer lenken. Die bekannte Wahrnehmung, daß tiefe Töne mehr Zeit, um erfaßt zu werden, beanspruchen als höhere und höchste, kann ohne weiteres auf die Bildung von Urteilen über a. T. hinsichtlich der Tondauer übertragen werden. Für die Untersuchung des Einflusses der Tondauer auf die Urteilsbildung kommt hauptsächlich die Frage nach der größtmöglichen Kürze in Betracht. Man kann unter allgemeinem Gesichtspunkt sagen, daß mit längerer Tondauer die Zuverlässigkeit des Urteils wächst, ohne mit der Erfahrung in Widerspruch zu geraten, nach der langdauernde Töne (Pfeif- oder Gesangstöne) langsam oder garnicht erkannt werden, kürzeste (Klavier- oder Geigentöne) sehr schnell. Die wichtigste Voraussetzung bleibt immer, daß sich die zu beurteilenden Töne in ihrer Schwingungszahl nicht allzusehr von der Normalstimmung entfernen. — Ferner wird von zwei Tönen, deren Höhenunterschied beträchtlich ist (5 Oktaven etwa), bei gleicher Dauer der tiefere langsamer erkannt. Besser als am Klavier kann dies auf der Orgel nachgewiesen werden, deren tiefe Pedaltöne bei zartem Register nur ganz allmählich ein Urteil ermöglichen. „Die Dauer für das Zustandekommen des Urteils ist bei tieferen Tönen eine größere"[1]). Das langsamere Erkennen der tiefen Lagen, das raschere der mittleren und hohen entspricht dem, was bereits über die Grenzen sicherer Urteilsbildung auf Grund der Tonhöhe gesagt wurde.

Über die Frage, welches die Minimaldauer eines Tones für die Bildung eines absoluten Höhenurteils sei, hat Abraham besondere Untersuchungen angestellt[2]). Er kommt zu dem Ergebnis, daß für Töne der Contra-Oktave bis zur Mitte der 4 gestrichenen Oktave hinauf zwei Schwingungen genügen, um eine Tonempfindung zu erzeugen und auch (freilich bei gespanntester Aufmerksamkeit) das richtige Höhenurteil zu fällen. Bemerkenswert sind diese Versuche, weil sie den sich sonst so rasch abwickelnden Vorgang des Erkennens in eine langsame Urteilsbildung ($^1/_2$—1 Min.) verwandelt zeigen. A. sagt darüber: „Ich bin mir bewußt, während dieser Urteilszeit deutlich den Prozeß des Analysierens durchgemacht zu haben."

Diese Wahrnehmungen stehen mit der allgemeinen Erfahrung in Widerspruch. A. geht von der Voraussetzung aus, daß die Dauer des Existenzialurteils für hohe

---

[1]) Stumpf, Tonpsychologie I, 218.

[2]) Mitgeteilt in der Zeitschrift für Psychologie, Bd. 18.

wie für tiefe Töne die gleiche sei. (Die gegenteilige Auffassung beruhe auf der Tatsache, daß tiefe Töne infolge größeren Zeitverbrauches im Mitschwingen der Saiten länger an- und abklingen als hohe. Die entsprechenden, an einer Lochsirene hervorgebrachten Töne ergäben ziemlich gleiche Zeit des An- und Abklingens.) Der Hinweis, daß für die Bestimmtheit des Urteils eine Wiederholung des Tonstoßes — bei tiefen Tönen gewiß eher als bei hohen (?) — sehr wertvoll sei, läßt vermuten, daß auch für A. die Urteilsdauer von der Tonhöhe abhängig bleibt.

II. Wurzel des Gedächtnisses für Tonhöhen.

Auf einen individuellen Faktor weisen: a) die Lebendigkeit der Tonvorstellung. — Wir haben im Verlaufe der bisherigen Darstellung wahrscheinlich gemacht, daß der sich beim Erklingen des Tones abspielende Vorgang auf vielfach fast reflexionslosen Vergleichungsurteilen beruhe. Es gilt nun genauer zu untersuchen, welche Wurzel diese Vergleichung möglich macht, und diejenigen Faktoren aufzufinden, von denen das Vorhandensein des besonderen Gedächtnisses abhängt. Die Erfahrung, daß denkbar angestrengteste Übung nicht zur Erwerbung der Fähigkeit führt, während sie gut ausgeprägt bei Kindern anzutreffen ist, zwingt, die Frage nach einer besonderen Anlage zu stellen. Der Einwand, daß die musikalische Erziehung grade auf die Erkennung absoluter Tonhöhen nicht wesentlich gerichtet ist (v. Kries, Abraham), wiegt nicht schwer, weil einerseits dahin zielende Versuche oft erfolglos gemacht sind, andrerseits sich das Dauer-Gedächtnis ohne besondere Übung schon früh vorfindet. Man kann nicht sagen, daß die Übung unwesentlich sei; aber sie hat erst Sinn, wenn die Anlage da ist[1]).

Aus dem Meinungsaustausch über das Gedächtnis für a. T., der 1908 durch Urbach hervorgerufen wurde, sei eine Auffassung mitgeteilt, die der Fähigkeit nur geringe B deutung zuerteilt. Sie ist von Interesse, weil auch sie den Ursprung in einer besonderen Anlage vermutet. In seiner Abhandlung[2]) führt L. Riemann aus:

„Die Fähigkeit, die Höhe eines Tones durch einen bestimmten Namen festzulegen, entspringt m. M. nach aus einem summarischen Empfinden, aus einem Totaleindruck, die infolge intensiver Beschäftigung mit Musik in uns entstehen. Im letzten Falle deckt sich diese Fähigkeit nicht immer mit den sonstigen musikalischen Anlagen. Es gibt Menschen, die interesselos der Musikausübung gegenüberstehen und trotzdem gleichsam willenlos Tonhöhen bestimmen können. Diese Fähigkeit kann bei musikalischer Anlage anerzogen werden, wie die Dalcrozesche Schule und Methode zum Erstaunen der Zuhörer bewiesen hat. Sie kann auch angeboren sein, und gehört dann zu den geheimnisvollen, unerklärlichen, tausendfach gearteten Fällen der Vererbung."

---

[1]) In der angegebenen Weise sind die Mitteilungen Jadassohn's (Lehre vom musikalischen Hören) aufzufassen, wenn er im Vorwort meint, die bei den Gehörsübungen erzielten günstigen Resultate hätten ihn oft in Erstaunen gesetzt, daß sich nämlich mit der fortschreitenden Ausbildung des „relativen Tonbewußtseins" auch das „absolute" eingefunden habe. — Entweder hat die Übung die vorhandene Anlage geweckt, oder der erzielte Gedächtnisumfang ist nicht nennenswert und verliert sich bei wegfallender Übung leicht. — Auch die Methode von Jaques Dalcroze hat nach meinen Erfahrungen nur da Erfolge erreicht, wo die Anlage vorhanden war.

[2]) Neue Musik-Zeitung, XXIX. Jahrg., Nr. 24.

Dazu ist zu bemerken: Wenn sich die Fähigkeit nicht immer mit den sonstigen musikalischen Anlagen „deckt", wird nicht erklärlich, wie sie infolge intensiver Beschäftigung mit Musik in uns entstehen soll. Lebhafte Beschäftigung mit Musik, die zu solcher Gedächtniskraft führt, setzt musikalische Anlage in weitem Umfange voraus. Es bleibt immer merkwürdig, daß Menschen, deren Hörfähigkeit nur intervallmäßig vor sich geht, zu berichten wissen, wie viele „absolut" Hörende herumlaufen, die der Musikausübung interesselos gegenüberstehen. Die eingehende Beschäftigung mit solchen Leuten würde gewiß, vorausgesetzt, daß sie die Fähigkeit in hervorragendem Maße besitzen, zu anderer Beurteilung ihrer musikalischen Gesamtanlage führen. Man sagt wohl, daß das Gedächtnis mit dem seelischen Erfassen der Musik nichts zu tun habe, doch ist durchaus unverständlich, wie sich ein Gedächtnis für a. T. ohne lebhaftes Tongefühl, ohne innere Freude am musikalischen Zusammenklang bilden und dauernd erhalten könnte. Mir ist bei meinem sich über drei Jahrzehnte erstreckenden Interesse an dieser Frage noch kein einziger, gut „absolut" Hörender begegnet, der nicht zugleich sehr musikalisch gewesen wäre.

Es entspricht ferner nicht der Erfahrung, daß die Fähigkeit in nennenswertem Umfange anerzogen werden kann[1]). Näher kommt R. der Sache, wenn er an eine angeborene Anlage denkt. Vererbung als Grund bedeutet nur eine Verschiebung der Frage. Ich greife auf die anfangs gegebene Erklärung zurück: Das Dauer-Gedächtnis für a. T. stellt sich als die Fähigkeit dar, jeden Ton in seiner richtigen Höhe zu erkennen. Das Gedächtnis offenbart und entwickelt diese Fähigkeit, weil ihr ein besonders lebhaftes Tonvorstellungsvermögen zugrunde liegt. Denn das Vergleichsurteil hat nur Sinn, wenn ein Ton jederzeit im Gedächtnis lebendig gemacht werden kann. Diese Meinung bekämpft v. Kries. Es sei für die richtige Auffassung des ganzen Gebietes fundamental, daß die Tonerkennung nicht auf der Vergleichung mit einem im Gedächtnis aufbewahrten Erinnerungsbilde einer Tonhöhe zu beruhen brauche. In Anknüpfung an Erörterungen über Assoziationsvorgänge sieht er in ihr „eine Wiedererkennung durch Benennung". Die Unfähigkeit, gewisse Töne (z. B. Gesangstöne) zu beurteilen, zwingt ihn zu dem Schluß, daß das Gedächtnis keine Erinnerungsbilder aufbewahre. Dagegen ist einzuwenden: die Urteilsunfähigkeit gegenüber Gesangstönen hat ihren Grund in deren Tonfarbe und Höhe[2]). Das Erinnerungsbild taucht um so langsamer auf, je weniger der gehörte Ton einer normalen Höhe mit einer mäßigen Anzahl von Obertönen entspricht. Durch die von v. Kries angenommene Assoziation wird die Verschiedenheit des Gedächtnisses nicht deutlich, da doch die Verknüpfung durch Benennung von allen Individuen in gleicher Weise vollzogen werden kann[3]).

---

[1]) Vgl. S. 156 Anm. 1.

[2]) Vgl. vorigen Abschnitt.

[3]) Ein von mir häufig beobachteter Zustand verstärkt die Meinung, wie sehr die Lebendigkeit der Tonvorstellung die Hauptsache, die Assoziation zwischen Wort und Ton erst an zweiter Stelle wichtig ist. Im Traum, Halbschlaf, auch im Wachen höre ich oft lebhaftes Musizieren (entweder freies Schaffen der Phantasie oder Wiedergabe einige Zeit vorher gehörter Stücke) und weiß sofort, die nur vorgestellte Musik nach ihrer Tonhöhe zu bestimmen. Bisweilen (bei geistiger Mattigkeit) dauert es einige Augenblicke, bis ich den Buchstabennamen für die mir deutlich vorschwebenden Tonhöhen finden kann. Ich bin schon vor der Assoziation über die a. T. klar, vermag das sogar festzustellen, indem ich mit einer Melodie vergleiche, deren Tonhöhe unverrückbar fest im Gedächtnis haftet.

Die Lebendigkeit des Tonvorstellungsvermögens meint auch Stumpf[1]):

„In der Fähigkeit, über Gleichheit oder Ungleichheit zweier aufeinanderfolgender Töne zu urteilen, liegt bereits die eine Wurzel für die bei Musikern oft außerordentlich entwickelte Fähigkeit in der Bestimmung der absoluten Tonhöhe. Ohne jegliches Intervallurteil ist es möglich, die absolute Höhe eines gegebenen Tones zu bestimmen. Durch einfache, sei es überlegende, sei es reflexionslose Vergleichung mit den in Gedanken reproduzierten, früher gehörten Tönen."

Aus der Gegenüberstellung der beiden Urteilsklassen ergibt sich die besondere Rolle der Gedächtnisleistung. Die Vergleichung fällt um so günstiger aus, je lebhafter die Gedächtnisvorstellung ist. Das durchschnittliche musikalische Gedächtnis hält die Tonvorstellungen nur für kurze Zeit fest. Täglich lehrt die Erfahrung die Flüchtigkeit des Tonbildes. Wenn trotzdem bei einer kleineren Anzahl von Menschen die musikalischen Gedächtnisbilder so lebhaft und dauernd sind, daß sie nicht erst nach Höhe und Tiefe unterschieden werden, falls ein anderer Ton gegeben ist, so muß auf eine besondere Veranlagung geschlossen werden. „Die Vollkommenheit des Gedächtnisses oder der Vorstellungsübung hängt bei gleicher Zahl der vorausgegangenen Fälle und sonst gleichen Umständen noch von einem individuellen Faktor ab"[2]). Dieser liegt nach Stumpf besonders in der Intensität der die Vorstellung begleitenden Gefühle und erscheint dadurch in günstigem wie ungünstigem Sinne von ihnen abhängig und veränderlich.

b) Die gesteigerte Aufmerksamkeit[3]). An erster Stelle ist hier die Aufmerksamkeit wirksam. Sie scheint als wichtiges Mittel zur Übung für die Frage nach der Wurzel nicht von Bedeutung. Doch nötigt der auffällige Gedächtnis-Unterschied der einzelnen Menschen, auch ihren Einfluß deutlich zu machen. Die Fülle täglicher Möglichkeiten zur Förderung der Gedächtniskraft durch Aufmerksamkeit bleibt von den meisten musikalischen Menschen aus begreiflichen Gründen völlig unbeobachtet. Wer gibt sich beim Summen einer Melodie oder beim Anhören eines Tones bzw. zusammengesetzter Klänge Rechenschaft über deren Höhe! Anders der mit dem Dauer-Gedächtnis Begabte. Das von Kindheit an geübte Aufmerken auf die täglich und stündlich das Ohr treffenden Töne und Tonfolgen weist ebenfalls auf die besondere Anlage hin. Die verschiedene Art der Aufmerksamkeit beleuchtet die ungewöhnlichen Gedächtnisunterschiede geistig gleich hochstehender Menschen.

Gehen wir von allgemeinen Voraussetzungen aus: das Interesse, das wir irgend einem Eindruck entgegenbringen, ist Aufmerksamkeit. Sie wird zumeist durch Veränderung oder starken Eindruck bei gleichzeitig weniger starken Eindrücken hervorgerufen. Zu ihr tritt mit oft überragender Entscheidung der Wille: Aufmerksamkeit als Kraft, den empfangenen Eindruck festzuhalten, gestützt vom Willen als Kraft, das Wahrnehmen immer wieder hervorzurufen. So werden die erstaunlichen Gedächtnisleistungen vieler unserer Musiker dem Verständnis näher gerückt. Das besondere Maß von Aufmerksamkeit meint Hans von Bülow, wenn er übertreibend sagt: „Gedächtnis ist keine besondere Gabe; es läßt sich bilden und ungeheuer steigern;

[1]) Tonpsychologie I, 139.
[2]) Stumpf, Tonpsychologie I, 77.
[3]) Vgl. S. 156.

man muß sich gewisse musikalische Bilder einprägen und darf sich nicht durch jeden beliebigen anderen Eindruck zerstreuen lassen"[1]). Diese, durch den Willen verstärkte Aufmerksamkeit befördert die Lebhaftigkeit des Tonvorstellungsvermögens. Beider enge Zusammengehörigkeit (das Tonvorstellungsvermögen als Ergebnis ständig geübter Aufmerksamkeit) läßt auf gemeinsame, besondere Anlage schließen. „Man kennt die großen Verschiedenheiten des Tongedächtnisses. Was man Übung in der Wahrnehmung der Klangteile nennt, ist, wie ich glaube, auf diese beiden Punkte zurückzuführen: Gedächtnis (Vorstellungsübung) und Übung der Aufmerksamkeit. . . . Vielleicht sind diese beiden Faktoren selbst in der Wurzel nur *einer*. Wenn nämlich die individuelle Anlage zum Tongedächtnis identisch ist mit der zum Aufmerken auf Töne[2]).

c) *Annahme der Existenz des individuellen Faktors in physiologischen Voraussetzungen.*

Es ist nun naheliegend, den individuellen Faktor in physiologischen Voraussetzungen zu suchen. In einem Aufsatz über das „a. G."[3]) versucht Dr. med. *Müller* (Ohrenarzt in Heilbronn) die individuelle Veranlagung zu erklären. Er stellt sich vor, daß gewisse Ganglienzellen oder Gruppen von Nervenzellen in der grauen Rinde, wahrscheinlich des Stirnhirns, so hoch organisiert seien, daß sie jeden musikalischen Ton von einer bestimmten Höhe immer wieder als solchen erkennen. Sodann wird die Frage nach der Entstehung des Höhengedächtnisses beantwortet: „Offenbar entstehen in der Hirnrinde durch wiederholtes Einwirken ein und desselben akustischen Reizes ganz bestimmte Veränderungen, welche die Vorstellung eines Tones von ganz bestimmter Höhe erwecken." — Diese Erklärungen klingen zum Teil deshalb überzeugend, weil begreiflicherweise für eine Gedächtniskraft die physiologischen Voraussetzungen im Gehirn gesucht werden. Man kann dagegen geltend machen, daß bei vielen musikalischen Menschen die genannten Zellen der grauen Rinde hoch organisiert sein müssen; warum besitzen diese vielen nicht die Fähigkeit, da doch ihre Gedächtniskraft an sich die der wenigen erreicht, bisweilen weit übertrifft? Entgegen der Müllerschen Auffassung, daß „das Gehörorgan an sich mit dieser Fähigkeit nichts zu tun" habe, „nur insofern als eine normale Zuleitung des Tones Voraussetzung für eine normale Wahrnehmung" sei, — darf an die Hörnervenfasern der Schnecke erinnert werden, die infolge feinerer Organisation sehr wohl eine günstigere Disposition für lebendige Tonvorstellung bieten könnten. Vielleicht sind die einzelnen Fasern der Grundmembran, die *Helmholtz* für die mitschwingenden Gebilde hält, bei einigen Menschen kräftiger, für den Tonreiz empfänglicher gebildet, so daß durch sie deutlicher die Umsetzung aus der mechanischen Bewegung in den Nervenprozeß erfolgt. Bildlich ausgedrückt: die Schneckenklaviatur gewisser Menschen ist wie ein feineres Instrument, das lebhaftere Tonvorstellungen hervorruft.

Von der Möglichkeit dieser Annahme spricht auch *Altmann*[4]): „A. G." ist m. E. eine angeborene Eigenschaft, die auf einer besonderen Beschaffenheit des feinen in-

[1]) Ges. Schr. II, 275.

[2]) *Stumpf*, Tonpsychologie II, 347.

[3]) Neue Musik-Zeitung, XXX. Jahrg., Nr. 3.

[4]) Neue Musik-Zeitung, XXIX. Jahrg., Nr. 23.

neren Gehörapparates (Labyrinth) beruhen mag" usw. — Diese Ansicht gewinnt an Wahrscheinlichkeit, weil sie die individuellen Gedächtnisunterschiede besser erklärt. Daß „das wiederholte Einwirken desselben akustischen Reizes" bei dem einen in der Hirnrinde Veränderungen hervorruft, bei dem andern nicht, kann in einer besseren Zuleitung der musikalischen Eindrücke durch das Gehörorgan seine Ursache haben.

Auch Abraham erwähnt den individuellen Faktor und vermutet seine physiologischen Bedingungen im Gehirn: der Faktor, der die Voraussetzung für das Dauer-Gedächtnis schafft, sei vielleicht in anatomischen Verhältnissen begründet. Es könnten bestimmte Gehirnteile vorhanden sein, durch deren Funktion diese besondere Gedächtniskraft zustande kommt, während diese Teile bei einem andern entweder fehlen oder funktionsunfähig sind. A. meint aber mit Recht, daß es zwecklos sei, durch Spekulation exakte Forschung ersetzen zu wollen, solange die Physiologie auf diesem Gebiete noch nicht weiter geführt habe.
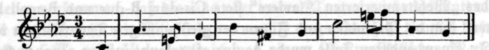
III. Entwicklung des Gedächtnisses für absolute Tonhöhen.

a) Besondere, nebeneinander bestehende Arten des Gedächtnisses: 1. auf Grund von unmittelbaren Urteilen. Unter der Voraussetzung einer besonderen Anlage des Gedächtnisses für a. T. wird die dauernde und feste Verknüpfung zwischen Ton- und Wortbild besser verständlich. Wir gehen dabei von dem Gedanken aus, daß die Unterschiedsempfindlichkeit des Sinnes meist der Gedächtniskraft entspricht. Jeder musikalische Mensch behält unabhängig von anderen Klängen den Klangcharakter einzelner Instrumente in seinem Gedächtnis. Er unterscheidet den Klavierton vom Geigenton, den Trompetenklang vom Flötenton usw. Doch muß auch diese Unterschiedsempfindlichkeit erst entwickelt sein, ehe sich das Gedächtnis betätigt. Mancher musikalisch Vorgeschrittene hat Mühe, die Töne des Englisch-Horn und Fagotts auseinander zu halten. Durch Verknüpfung mit entsprechenden Vorstellungen gelingt allmählich die Gedächtniseinprägung. Ähnlich, nur individuell sehr verschieden, läßt sich die Entwicklung des Gedächtnisses für Töne denken. Stets die besondere Anlage vorausgesetzt, wird der Tonsinn, bei jeder sich bietenden Gelegenheit gefördert und immer reicher entwickelt, die Lust zur Beschäftigung mit ihm steigern und damit die Eigenart des Gedächtnisses entfalten. Diese Gedanken führen zur Behandlung der Frage nach der Entwicklung des Dauergedächtnisses für a. T.[1]). Wir erwähnten bisher die Fähigkeit im Sinne durchschnittlicher Vollkommenheit. Doch gilt es, der Erfahrung entsprechend, Stufen der Entwicklung zu unterscheiden.

Zunächst eine Klarstellung allgemeiner Art. Die auf S. 149 erwähnte Abgrenzung vom Intervallsinn ist hinsichtlich der Entwicklung des Gedächtnisses für a. T. nicht so zu verstehen, als ob das Dauer-Gedächtnis den Intervallsinn ausschließe. Es läßt sich nur oft feststellen, daß die Ausbildung des Intervallsinnes von denen, welche die a. T.

[1]) Die häufig gemachte Erfahrung, daß sich ein Dauergedächtnis trotz größter Mühe nicht entwickelt oder nur geringen Umfang erreicht, der sich leicht wieder verliert, steht mit dem Gedanken der Entwicklung nicht in Widerspruch. Gemeint wird die Entwicklung bei vorhandener Anlage. — Stockhausen (Gesangsmethode, S. 1): „Die Natur hat nur wenigen Sängern ein „absolutes Gehör" verliehen. — Ob das relative Gehör zu einem absoluten herangebildet werden kann, weiß ich nicht. Bei mir selbst habe ich es trotz allen Fleißes nie so weit gebracht."

von Jugend an erkennen, nicht allzu lebhaft betrieben wird, weil ihnen die Intervallkenntnis nicht so notwendig erscheint. Im allgemeinen wird man da zwischen Musikern, denen die Harmonielehre geläufig ist, und Musiklaien unterscheiden müssen, die sich nicht theoretische Kenntnisse angeeignet haben. Der die a. T. erkennende Musiker wird seinen Intervallsinn um so sicherer ausbilden, als er ihn für die unerläßliche Voraussetzung zur Musikalität überhaupt ansieht. Sehr bezeichnend ist, was Abraham in dieser Beziehung mitteilt. Nach ihm scheint es (entwicklungsgeschichtlich), als ob das bestehende „a. T." die Entwicklung des Intervallsinnes in ähnlicher Weise verhindere, wie bei dem Gros der musizierenden Menschen die Entwicklung und Pflege des Intervallsinnes ein richtiges „a. T." nicht aufkommen lasse. Trotzdem gibt A. aber zu, daß er nach einiger Übungszeit seinen J.-S. gefördert habe, ohne daß darunter sein scharf ausgeprägtes „a. T." gelitten hat[1]). Bei praktischen Versuchen ergibt sich noch deutlicher das Verhältnis der beiden Gedächtnisformen. Ich habe häufig mittelschwere melodische Linien (etwa folgende):



von Leuten mit „a. T." prima vista singen lassen und sie dann gefragt, wie sie die Tonhöhe finden. Immer stellte es sich heraus, daß die Kenntnis der a. T. wie ein unsichtbarer Kompaß wirkt, der jeden Augenblick zur Verfügung steht, wenn der Intervallsinn versagt.

Man kann von drei Formen des Dauer-Gedächtnisses sprechen. Das Gedächtnis erstreckt sich 1. auf einzelne Töne, 2. auf Harmonien und Tonarten der mittleren Region, 3. auf den ganzen musikalischen Tonbereich. Die Unterscheidung ist in doppelter Weise gedacht: einerseits geht die Entwicklung dieser besonderen Gedächtnisart bei dem einzelnen in der angegebenen Weise vor sich, andererseits sind die 3 Stufen nebeneinander vorhanden, ohne daß die auf der ersten Stehenden die nächste erreichen[2]). Um auf die letzte Betrachtungsweise zuerst einzugehen: es besitzen viele musikalische Menschen ein ziemlich sicheres Gedächtnis für a_1 oder andere Einzeltöne. Manche Geiger und Cellisten haben dauernd die normale Tonhöhe ihrer Saiten gegenwärtig, ebenso sind sich einige Bläser einzelner, auf ihrem Instrument frei eintretender Töne nötigenfalls bewußt. Auch bei Klavierspielern ist ein solches partielles Dauer-Gedächtnis (z. B. für c_1) festzustellen. —

2. Auf Grund von mittelbaren Urteilen[3]). Zu dieser Gruppe gehören ferner solche, die durch mittelbare Kriterien genaue Tonvorstellungen haben. So behalten

---

[1]) S. 80 der oben erwähnten Studie.

[2]) Ich überblicke einen Zeitraum von reichlich 25 Jahren, während dessen ich mir keine Gelegenheit entgehen ließ, über das Dauergedächtnis etwas zu erfahren. Unter der Fülle musikalischer Menschen, die ich befragen konnte, besaßen nur verhältnismäßig wenige ein ausgeprägtes Gedächtnis für Töne. Wenn Auerbach in seiner Besprechung der Abrahamschen Abhandlung über das a. T. (S. d. J. M. G. VIII, 1, 1906) geringschätzig behauptet, daß die Fähigkeit „unter zehn Schusterjungen" einer besäße („was sicherlich schon zu reichlich bemessen" sei), so bleibt er den Beweis dafür schuldig. Sicherlich ist ein partielles „a. T.", das bei mangelnder Übung sehr bald schwindet, stark verbreitet, doch steht es nicht auf einer Stufe mit dem eigentlichen Dauergedächtnis.

[3]) Vgl. S. 160.

sich einige besonders eindrucksvolle Melodie- oder Motiv-Anfänge z. B. das erste C der Freischütz-Ouvertüre, das Es des Rheingold-Anfangs, der überraschende Eintritt des Horns und bald darauf der Flöte auf E wenige Takte vor dem Schlußsatz der Brahmschen C-moll usw. Ferner können manche Sänger infolge des zur Tonbildung gehörigen Spannungsgefühles ihres Kehlkopfes bestimmte Tonhöhen beurteilen. Diese Art des Tongedächtnisses kann erworben werden, erreicht aber sehr bald, wenn es entwickelt werden soll, seine Grenzen infolge der damit verknüpften geistigen Anstrengung. —

Auf der zweiten Stufe findet sich das Erkennen einzelner Tonarten und Harmonien 1. durch Erinnerung an einzelne Tonhöhen, 2. durch mittelbare Kriterien gewonnen. Auf die unmittelbar urteilende Gruppe komme ich noch zurück. Zunächst soll die 2. Gruppe näher betrachtet werden. Häufig wird eine Tonart, ebenso eine Harmonie in lebhafter Erinnerung an oft gespielte Stücke erkannt, die in gleicher Tonart stehen, gleiche Klangverbindungen zeigen. So konnte ein ausgezeichneter Kenner des „Wohltemperierten Klaviers" stets Cis-dur, B-dur und B-moll herausfinden, weil ihm die Präludien und Fugen der gleichnamigen Tonarten gut vertraut waren. In einem anderen Falle wurde As-dur oft erkannt infolge genauer Kenntnis der Beethovenschen Sonate op. 26.

Ferner ist auf folgende, oft von mir gemachte Versuche hinzuweisen. Es werden bekannte Lieder oder Melodien der Instrumentalmusik in höherer, tieferer und ursprünglicher Tonart gespielt. Ich habe selten gefunden, daß musikalische Zuhörer, die ich über die richtige Höhe sich zu äußern bat, in ihrem Urteil fehlgingen.

Seltener werden Tonarten usw. infolge von Farbenvorstellung erkannt. Die meisten der so gewonnenen Urteile machen erfahrungsgemäß den Eindruck des Zufälligen. Trotzdem verdient diese Urteilsbildung ein gewisses Interesse, weil sie mit dem Tonartencharakter und dem oft behaupteten „absoluten Tonartenbewußtsein" zusammenhängt. Der verschiedene Charakter der Tonarten ist im allgemeinen anerkannt. Ihm liegt zugrunde, daß der Musiker feste Vorstellungen vom Bau des Musiksystems hat, daß er z. B. den durch Steigerung gewonnenen Tonarten einen hellere, den durch Erniedrigung entstandenen eine dunklere Färbung zuschreibt, die auf der Mitte stehenden C-Dur und a-moll als einfach empfindet[1]). Darüber hinaus ist bei Begründung des Tonartencharakters vielfach der Subjektivität Tür und Tor geöffnet. Außermusikalische Assoziationen führen zu vermeintlich sicheren Urteilen[2]). Der bei Abraham mitgeteilten Tabellen über Farbenempfindungen für Tonarten könnten noch viele, vielleicht zu viele ähnliche Beispiele hinzugefügt werden, ohne daß dadurch der Tonartencharakter objektiv erkennbar würde. Man spiele derartig veranlagten Zuhörern dasselbe Stück in nur wenig der Höhe nach verschiedenen Tonarten vor, ohne Vermutungen einer bestimmten Absicht entstehen zu lassen. Die Urteilssicherheit

---

[1]) Bei vorhandenem Dauergedächtnis gewinnt der Tonartencharakter an Deutlichkeit. So lassen sich meines Erachtens in erster Linie objektive Unterlagen für die Auffassung denken, daß der Charakter einer Komposition durch geringe Verlegung leide.

[2]) Das Buch Hennig's (Die Charakteristik der Tonarten, Berlin, Dümmler's Verlag, 1897) bestätigt diese Auffassung. Es wird darin zwar versucht, den Tonarten auf Grund von Farbenvorstellungen und ähnlichen Eigenschaften einen erkennbaren Charakter zuzuschreiben, doch wirkt die Beweisführung wenig überzeugend, weil es darin auf Schritt und Tritt von subjektiven Einseitigkeiten wimmelt.

wird verschwinden. Noch nicht einmal die oft übereinstimmende Feststellung verdient objektiven Wert, daß nämlich C-dur infolge der halbbewußten Erinnerung an die weißen Tasten etwa weiß anmutet. Die von Helmholtz[1]) mitgeteilte Beobachtung, daß C- und Des-dur infolge der Anschlagsart auf dem Klavier im Charakter verschieden seien, läßt ausdrücklich erkennen, daß der Unterschied nicht von der absoluten Tonhöhe abhängt. — Ins völlig subjektive Gebiet verirrt sich die von Hennig im erwähnten Buch ausgesprochene Behauptung, Des-dur trage einen besonders majestätischen, d-moll einen ungeheuer wuchtigen Charakter usw.[2]). Die unbestreitbar vorhandene Farbenvorstellung bei Tönen und Tonarten[3]) gehört so sehr in das Gebiet allerpersönlichster Empfindung, daß auch zufällige Urteilsübereinstimungen keine objektive Beweiskraft haben. Die Gleichartigkeit des Tonartenbaus verhindert objektiv erkennbare Unterscheidungen.

Ist schon die Tonartencharakteristik subjektiv schwankend, so wird die Erkennbarkeit von Tonarten in absoluter Höhe in ein ganz ungewisses Licht gerückt. Es mag hin und wieder vorkommen, daß die eine oder andere Tonart wiedererkannt wird (z. B. fis-moll nach Abraham's Mitteilung vermutlich wegen des sehr deutlich auftretenden Eigentones fis'''', auch H-dur, wie ich von einem sehr musikalischen Mathematiker, der kein Dauergedächtnis für Töne besitzt, weiß), von sicher wirkender Urteilsfähigkeit läßt sich nicht sprechen.

Zu ähnlichem Ergebnis kommt Abraham[4]): „Das absolute Tonartenbewußtsein ist, wenn es überhaupt ohne absolutes Tonbewußtsein besteht, in seiner Funktion äußerst unsicher." — Werden Tonarten und Harmonien unbedingt sicher erkannt, einzelne Tonhöhen dagegen nicht leicht, so hat trotzdem die Urteilssicherheit ihren Grund in der Dauerfähigkeit des Gedächtnisses. Nur die Übung im Erkennen einzelner Töne hat gefehlt. Wer die Tonhöhen-Erkennung nicht gerade aus besonderen Gründen betreibt, hat in der musikalischen Praxis kaum Veranlassung, sich darin zu üben. Harmonische Zusammenklänge dagegen, sowie deren Verknüpfung untereinander bis zur festeren Vorstellung einer Tonart werden sofort in richtiger Tonhöhe erkannt, weil verschiedene bekannte Teile das unbekannte Gesamtbild zusammenfügen und dem Urteil mehr Anhaltspunkte bieten. Ich erinnere an die schon in anderem Zusammenhang erwähnte Äußerung von Stumpf[5]), daß er isolierte Klänge schlecht, Harmonien („vollgriffige Akkorde") dagegen sofort und sicher erkannte[6]). Ähnliches berichtet Stumpf von R. Franz, der einzelne Töne stets unsicher, Akkorde und Tonarten im Verlaufe einzelner Stücke richtig erkannte[7]).

---

[1]) Lehre von den Tonempfindungen, 3. Aufl. S. 487.

[2]) S. 66f.

[3]) Die von Hennig mitgeteilte audition colorée des Prof. Cart, nach welcher dieser c weiß, e rot, a blauviolett sieht, kann ich auch für mich in Anspruch nehmen, nur noch mit Ausdehnung auf die Tonarten der genannten Töne. Freilich bin ich überzeugt, daß diese Farbenempfindung bei mir in außermusikalischen Gedankenverknüpfungen ihre Wurzel hat.

[4]) S. 46 seiner Studie.

[5]) Tonpsychologie I, 305.

[6]) Vergl. die dort gegebene Erklärung.

[7]) Von einem meiner Brüder kann ich Ähnliches berichten. Bei Versuchen, die wir zur Urteilsbildung über absolute Tonhöhen machten, irrte er sich nicht selten, war dagegen über die Lage der gehörten Tonarten vollständig klar.

Bei der eben besprochenen Gruppe ist das Dauer-Gedächtnis meist auf die mittlere Tonregion beschränkt, bisweilen nur auf einzelne Töne derselben. Dann läßt sich oftmals feststellen, daß es durch anhaltende Übung erworben ist.

b. Stufenmäßige Entwicklung (Besprechung von Versuchsreihen). Nach der zu Beginn dieses Abschnittes gemachten Einteilung galt die Aufmerksamkeit zunächst den nebeneinanderstehenden Gruppen. Wir wenden uns jetzt der entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise zu. Die gegebene Stufenunterscheidung ist vielen von mir gemachten Erfahrungen gemäß und hat deshalb viel Wahrscheinlichkeit für sich, weil sie der allgemeinen Gedächtnisentwicklung entspricht, dem Fortschritt in der Auffassung des Einfachen bis zu der des Zusammengesetzten. Die individuelle Anlage des Gedächtnisses wächst dadurch, daß sich die Aufmerksamkeit infolge eines lebhaften Tongefühles beständig zum Ton-Vorstellungsgebiet wendet. So kommt durch Übung die Entwicklung zustande.

Aus der Zahl von Versuchsreihen, die ich mir gesammelt habe, sind drei Fälle herausgegriffen, die ich in drei Tabellen zusammenfaßte:

Tabelle für Höhenurteile über einzelne Töne

A

		Tiefe	Mitte	Höhe
L. 3 Tage später:	1	—:3	6:6	3:6
	2	—:4	8:8	2:4
Sp. 14 Tage später:	3	—:4	7:7	2:5
	4.	1:4	6:6	3:6
J. 8 Tage später:	5.	—:3	10:10	3:8
	6.	—:3	8:8	4:7

Tabelle für Höhenurteile über (Dur- u. Moll-Dreiklänge, Reihen 1, 3, 5) u. Tonarten (Reihe 2, 4, 6)

B

		Tiefe	Mitte	Höhe
L.	1.	—:3	5:6	4:6
	2.	1:3	4:4	3:4
Sp.	3.	2:3	8:8	3:5
	4.	3:4	4:4	4:6
J.	5.	1:3	6:6	3:4
	6.	3:3	8:8	4:6

Tabelle für Höhenurteile über den ganzen Tonbereich: Einzeltöne (Reihen 1, 4, 7), Harmonien (Reihen 2, 5, 8), Tonarten (Reihen 3, 6, 9)

C

		Tiefe	Mitte	Höhe
L.	1.	4:6	9:10	6:8
	2.	1:4	8:8	5:6
	3.	2:4	5:5	3:4
Sp.	4.	4:8	10:10	5:9
	5.	1:5	12:12	3:5
	6.	—:4	5:5	2:5
J.	7.	2:6	8:8	5:6
	8.	3:5	6:7	5:5
	9.	4:5	5:6	4:6

Unter den Zahlen der drei Tabellen zeigen jedesmal die ersten die Anzahl der richtigen Urteile, die zweiten die der gebotenen Fälle (z. B. in der 1. Reihe: für die Tiefe von 3 Fällen kein richtiges Urteil, für die Mitte von 6 Fällen 6 richtige Urteile, für die Höhe von 6 Fällen 3 richtige Urteile). — Als Umfang der tiefen Töne ist $_2$H-H, der mittlere c—f^2, der hohen g^2—a^4 gewählt. — Jedesmal die ersten zwei bzw. drei Reihen der Tabellen A und B bzw. C stammen von einem Berliner Knaben L., den ich zwischen 1901 und 1902 unterrichtete. Er war 7 Jahre alt, hatte keine Notenkenntnis, suchte sich dagegen mühelos auf dem Klavier die Töne zu leichten Melodien. 4 Wochen nach begonnenem Unterricht habe ich die Versuche mit ihm angestellt, deren Ergebnisse auf Tabelle A mitgeteilt sind. Tiefe Töne zu beurteilen, bekundete er keine Lust; in der Mittellage urteilte er meist schnell und immer richtig; in der höheren Lage waren die Angaben langsamer und nur zur Hälfte richtig.

Die Reihen 1. und 2. der Tabelle B sind etwa ein Jahr später entstanden, als das Verständnis für einfache Harmonien und charakteristische Wendungen, die das Bild einer Tonart fest umreißen, gefördert war. Die erste Reihe zeigt das Ergebnis der Beurteilung von einfachen Dreiklängen; in der zweiten sind Modulationen in geläufigeren Tonarten Gegenstand der Beurteilung. Für die Tiefe konnte nur 1 richtiges Urteil festgestellt werden; im übrigen hatte sich die Sicherheit des Erkennens gekräftigt, wenn man die erhöhte Schwierigkeit der Aufgabe in Betracht zieht. Aus der Gesangsunterrichtspraxis weiß ich, daß Kinder den einzelnen Ton leichter als die Harmonie erfassen. Vgl. die Mitteilungen bei Stumpf[1]):

„Ein Unterschied des Kindes gegenüber erwachsenen musikalischen Personen liegt darin, daß das Kind weniger leicht absolute Tonhöhen innerhalb eines Akkordes erkannte als an einzelnen Tönen, während bei Erwachsenen das Umgekehrte stattfindet."

Nach 6 Jahren hatte ich wieder Gelegenheit zu einer Gehörsprüfung desselben Jungen. In den ersten 3 Reihen der Tabelle C ist das Ergebnis mitgeteilt. In der ersten Reihe bezog sich das Erkennen auf einzelne Töne, in der 2. auf Harmonien, in der 3. auf Tonarten. Auf den unverkennbaren Fortschritt in der Gehörsbildung brauche ich nicht näher einzugehen.

Die Reihen 3. und 4. in den Tabellen A und B (in Tabelle C die Reihen 4., 5., 6) sind von einem 8jährigen römischen Jungen Sp. gewonnen, den ich in Rom von 1903—1906 zu unterrichten hatte. Sie zeigen mutatis mutandis ein dem ersten ähnliches Bild des Fortschritts. Daß die Ergebnisse der Tabelle C nicht so günstig sind wie im ersten Fall, lag an dem verhältnismäßig geringen Zeitunterschied zwischen 2. und 3. Gehörsprüfung (2¼ Jahr).

Die letzten Reihen jeder der 3 Tabellen sind Urteile eines Jungen T. aus der Umgegend Leipzigs. Er bekundete schon in ganz jungen Jahren eine erstaunliche Fähigkeit für freies Modulieren auf dem Klavier. Als ich den nur ¼ Jahr dauernden Unterricht (Frühjahr 1903) übernahm, hatte T. nur geringe Notenkenntnisse. Auch er zeigte von vornherein ziemliche Urteilssicherheit in der Mittellage, geringere in der Höhe. In der Tiefe erkannte er wie die anderen Jungen die Töne nicht. Die 2. Gehörsprüfung beweist einen Fortschritt, den er im Laufe von 8 Wochen gemacht

---

[1]) Tonpsychologie II, S. 554.

hatte. Ich habe dann 5 Jahre später die Gelegenheit zu neuen Versuchsreihen wahrgenommen. Die in Tabelle C mitgeteilten Reihen 7., 8., 9. stellen die Entwicklung seines Gehörs ins Licht.

Nach den mitgeteilten Reihen ist die eingangs dieses Abschnittes gemachte Unterscheidung der Erfahrung entsprechend. Es läßt sich im allgemeinen beobachten, daß die Entwicklung bei geeigneter Übung sehr schnell vor sich geht, besonders fällt der Fortschritt von der 1. zur 2. Stufe auf. Sobald die Notenkenntnis vermittelt, das Verständnis für Tonarten- und Harmonie-Zusammenhänge gefördert ist, erhöht sich durch den Reiz der Übung die Gehörfähigkeit.

c) Erfahrungsbelege die Entwicklung betreffend. — Von Interesse sind noch einige Beispiele, welche die unterschiedenen Stufen an verschiedenen Erwachsenen zeigen. Hinsichtlich der 1. Stufe führe ich eine musikalisch gut veranlagte ältere Verwandte von mir, Frau Kr., an, die in jungen Jahren keine Gelegenheit zu geeigneter Ausbildung in der Musik fand und später nur eine leidlich gesicherte Notenkenntnis erreichte. Sie beurteilt jede Tonhöhe der Mittellage richtig, versagt aber in der Erkennung harmonischer Klänge und Tonarten fast ganz, eine Erscheinung, die sich nur aus der mangelnden Beschäftigung mit Musik erklärt.

Ferner gehören hierher Erfahrungen, die ich mit meiner ältesten Tochter (14 Jahre alt) gemacht habe. Sie besitzt ein sicheres Gedächtnis für einzelne Töne, z. B. c_1, kann weniger gut die Höhe von Harmonien, fast nie von Tonarten (C-dur ausgenommen) beurteilen[1]).

Vertreter für die 2. Stufe, ein ausgeprägtes Tonhöhengedächtnis vorausgesetzt, finden sich verhältnismäßig selten, weil in solchem Fall der Übergang von der 1. zur 3. Stufe ziemlich rasch erfolgt. Dagegen verbindet sich häufig gutes Tonarten- und Harmonie-Erkennen mit partiellem Tonhöhengedächtnis. Fall 1: Mathem. S., mit fester Gedächtnisvorstellung vom a, c und g der Normalstimmung, beurteilte in gemeinschaftlich besuchten Konzerten die Tonartenhöhe unfehlbar richtig. — Fall 2: Mein ältester Bruder ist über die absolute Höhe gehörter Harmonien selten, über die von Tonarten nie im Zweifel. Sein Gedächtnis für absolute Tonhöhen ist trotz vieler Versuche nur ein partielles geblieben.

Endlich seien Beispiele für die 3. Stufe angeführt: 1. Ein musikalisch sehr begabter cand. iur. G. — er ist inzwischen im Kriege gefallen —. Seine Fähigkeit in der Erkennung a. T. war außerordentlich entwickelt. Ich habe mit ihm, als er noch

[1]) Der Fall verdient noch besonderes Interesse hinsichtlich der Frage, wie früh das Gedächtnis bei besonderer Anlage der Sinnesempfindungen Tonvorstellungen aufnimmt. Stumpf berichtet (Tonpsychologie I, S. 293) von einem neun Monate alten Mädchen, das jeden auf dem Klavier angegebenen Ton richtig nachgesungen habe. — Ich kann aus eigener Erfahrung hinzufügen: meine Tochter scheint im Alter von acht Monaten eine leichte Tanzmelodie wiedererkannt zu haben. Ich stellte das folgendermaßen fest: Die Wiege, in der sie lag, stand in der Nähe des Klaviers. Wenn ich übte, blieb das Kind durchaus teilnahmlos. Erklang dann die lustige Melodie, bezeugte es durch rhythmisches Strampeln Freude. Da ich das Experiment täglich wiederholte, derart, daß ich auch andere Tanzmelodien in mein Spiel mischte, erkannte ich, daß höchstwahrscheinlich nur die eine Melodie die fröhliche Bewegung hervorrief, daß also eine Gedächtnisleistung vorlag. — Kaum $1^1/_2$ Jahre alt konnte das Kind eine Anzahl einfacher Weihnachtslieder klanglich rein bei undeutlichen Worten singen. Die Töne hatten sich eingeprägt, weil zwei, etwa sieben Jahre alten, nicht sehr musikalischen Kindern jene Lieder beigebracht wurden.

Primaner war, wiederholt Gehörsprüfungen angestellt, die ausnahmslos seine Urteilssicherheit erwiesen. Nur einen Zeitunterschied im Urteilen konnte ich feststellen: die Erkennungszeit für Einzeltöne war etwas länger als die für Tonarten. — 2. Eine Pianistin S. Den Umfang ihres Tongedächtnisses habe ich in gemeinschaftlich erlebten Konzerten, im Haus am Klavier, in der Kirche an der Orgel oft erkannt. Irrige Urteile fanden sich nicht. Da ich selbst auf diesem Gebiet unbedingt urteilssicher bin, konnte ich stets, auch wenn uns weder Klavier noch Stimmgabel zur Hand war, die Richtigkeit ihrer Angaben erkennen. Bei einem ganz isoliert auftretenden as in höchster Lage mit ungewöhnlicher Klangfarbe (fl. amab. 4) entsinne ich mich einer Schwankung in ihrem Urteil.

Über die Genannten sowie über mich füge ich noch einige Mitteilungen an, die auf die Anfänge in der Entwicklung des besonderen Tongedächtnisses ein Licht werfen. Der cand. iur. G. erzählte mir, er habe — 8jährig — als er ein ihm bekanntes F-Dur Präludium Bach's auf einem über der Normalstimmung stehenden Klavier vorgetragen hörte, geglaubt, das Stück würde in Fis-Dur gespielt. Neben der Entdeckung seines Irrtums habe ihm die Tatsache des Heraushörens der a. T. soviel Freude gemacht, daß er von dem Augenblick an seine Fähigkeit zu steigern suchte. Auf seine Erinnerungen an erste Jugendeindrücke zurückgreifend berichtete er weiter, daß er als 5jähriges Kind oft beim Geigenspiel eines älteren Verwandten die eben gehörten oder zu erwartenden Töne auf dem Klavier angab. Er habe sich in der Lust, sie richtig zu treffen, nie genug tun können. Eine unbeschreibliche Freude am Festhalten jedes einzelnen Tones habe schon früh in ihm gelebt.

Die Pianistin teilte mir mit:

„Ich entsinne mich, daß ich als Kind zwischen 4 und 5 Jahren oft während des eifrigen Übens meiner Mutter am Flügel in der Nähe spielte, immer wiederkehrende Tonfolgen nachsang und auch die im Gedächtnis behaltenen Töne nachträglich auf dem Instrument wiederfand. Da bei mir sehr frühzeitig auf gute Gehörsausbildung geachtet wurde, merkte ich bald (im 6. Jahre etwa), daß ich die meiner Stimmlage entsprechenden Töne in ihrer absoluten Höhe dauernd im Gedächtnis behielt."

Schließlich noch einiges über mein eigenes Tongedächtnis: Im 5. Jahre fing ich an, gehörte Melodien selbständig auf dem Klavier nachzuspielen. Ich fand sehr bald heraus, wie solche Melodien zu transponieren seien. Auch wurden mir schnell entsprechende Harmonien geläufig (Tonica, Subdominante, Dominante, Tonica), ohne daß ich besondere Aufklärung darüber empfing. Das fast tägliche Zuhören beim Musizieren des Vaters und Bruders half mir wesentlich. Mein Ohr lauschte gespannt an der Klavierwand; ich weiß noch die Begeisterung, mit der ich z. B. die in der Übung oft wiederholten Es-dur-Klänge der Eroica förmlich trank. Damals mögen sich zuerst die Töne gleichsam als Individualitäten in mir befestigt haben. Als ich dann etwa im 6. Jahre die Notennamen der Grundskala kennen lernte, wurde mir das Bild des einzelnen Tones noch deutlicher durch folgende, mit Lust oft gemachte Übungen: ich schlug arpeggiando irgendwelche Tonika-Dreiklänge durch alle Oktaven hindurch bei frei gemachtem Pedal an und wartete mit Entzücken auf das allmähliche Verrauschen. So machte ich es mit den 12 mir genannten Tönen, absichtslos, nur in Betätigung des Spieltriebes. Bald danach sang ich die Altstimme in Mozart's „Ave

verum corpus“ mit; es wurde in Es-dur intoniert, wiewohl es in D-dur aufgezeichnet war. Damals merkte ich (zum 1. Male) an dem Unbehagen, das mir entstand, andere als die aufgezeichneten Töne singen zu müssen, daß ich jeden erklingenden Klavierton zusammenhangslos bestimmen könne. Infolge des Vergnügens, das ich an dieser Fähigkeit empfand, steigerte ich durch meist glückende Versuche an vielen mir vorkommenden Instrumentaltönen meine Leistungen.

Die Zusammenfassung der mitgeteilten Erfahrungen bedeutet, daß ein nennenswertes Gedächtnis für a. T. ohne Anlage nicht entwickelt werden kann. Die von Jadassohn, Dalcroze, Riemann, Abraham u. a. angegebenen Wege führen nur bei angeborener Begabung zum Ziel. — Wer wie Abraham im Vorgange des Erkennens als Hauptsache die Assoziation zwischen Wort- und Tonbild sieht — „diese Assoziation macht das a. T. zu einer dauernden Fähigkeit; fehlte sie, dann geht jedes Tonhöhen-Gedächtnis nach kurzer Zeit des Übungsmangels zugrunde“[1]) —, muß folgerichtig die Frage nach der Erlernbarkeit bejahen. Dies entspricht m. E. nicht der Erfahrung.

IV. Bedeutung des Gedächtnisses für absolute Tonhöhen.

a) Besprechung gegensätzlicher Ansichten. Von „der Parteien Gunst und Haß verwirrt“ ... So kann auch vom Dauer-Gedächtnis für a. T. gesprochen werden, wenn man die verschiedenartigen Auffassungen von der Bedeutung dieser besonderen Fähigkeit ins Auge faßt. „Es gibt genug Leute mit absolutem Gehör, die im übrigen stockunmusikalisch sind,“ schreibt Altmann[2]), durch Urbach’s Begeisterung „über eines der herrlichsten Geschenke der Natur“ gereizt, und unterstreicht durch seine Behauptung, was er vorher in einer Besprechung der „Jaques Dalcroze-Methode“ geurteilt hatte: „Ich vermag nicht recht einzusehen, welchen so großen Nutzen dieses bei vielen der größten Musiker nicht vorhandene absolute Gehör besitzen soll.“ Ähnlich urteilen Riemann[3]) und Auerbach. Des letzteren Auffassung verdient Beachtung:

> „Die absolute Tonhöhe und der Sinn für sie kann unter Umständen eine gewisse Rolle in der Musik, der produktiven wie der rezeptiven, spielen. Von besonderer Bedeutung kann dieses Element nicht sein, einerseits nach außen nicht, weil für starke Verlegung des Niveaus der Tonbereich zu wenig Raum bietet[4]), und andrerseits nach innen nicht, weil die absolute Tonhöhe gar nicht so genau festgelegt war und ist.“[5])

Die gewisse Rolle, die nach A. die Fähigkeit spielt, ist die Ausnutzung zu „wissenschaftlichen Experimenten für den Gelehrten,“ zur „bequemen Koordination von Zeichen und Tönen für den Musiker.“ Doch sei dem Musiker eher zu raten, seine

---

[1]) S. 167.

[2]) Neue Musik-Zeitung, Jahrg. XXIX, 23.

[3]) Vgl. S. 156.

[4]) Feinfühlige Musiker empfinden schon die Verlegung eines Tonstückes um einen halben Ton höchst störend. Wenn Auerbach die Verlegung bis zu einer Terz (bisweilen bis zur Quarte) nicht für stark hält, so weiß ich nicht, wo die Anfangsgrenze für eine starke Veränderung angenommen werden soll.

[5]) Die veränderte Stimmung, auf die Auerbach hier offenbar anspielt, hat in bezug auf das Gedächtnis für a. T. den Sinn, daß sich für das Tonbild das Wortbild geändert hat und, wenn der Fall einträte, andere Assoziationen einzugehen wären. Die Dauerfähigkeit des Gedächtnisses ist dadurch nicht in Frage gestellt.

Fähigkeit möglichst zu unterdrücken. Wessen Intervallsinn durch das „Sandkörnlein der Transposition" aus dem Geleise gebracht werde, der sei eminent unmusikalisch.

Dieser geringen Einschätzung liegt zugrunde, daß das Dauer-Gedächtnis dem Ungeübten beim Transponieren Schwierigkeiten bereitet; ferner die Meinung, daß sich der Intervallsinn nicht mit der Fähigkeit des genauen Erkennens verbände. Die bei Abraham und Stumpf[1]) angeführten Fälle sind so selten, daß sie die allgemeinen Erfahrungen nicht umstoßen. Man muß hinsichtlich des Transponierens die Vokalmusik von der instrumentalen trennen. Mag es schon vorkommen, daß unbegleitete Gesänge nicht in der Normaltonhöhe vorgetragen werden — ich entsinne mich freilich bei öffentlichen Vokalkonzerten keines solchen Falles —, so wird instrumental sicherlich zumeist der festgelegten Höhe entsprechend musiziert. Der seltene Fall, in dem auf einem nicht normierten Instrument künstlerisch wertvoll gespielt wird, hat dem schon erwähnten Ohrenarzt Dr. Müller vorgeschwebt, wenn er meint, daß ein feinsinniger Musiker, der nicht das Gedächtnis für a. T. besitzt, vielleicht manche Aufführung, die zwar in einer ungewohnten Tonlage stattfindet, aber an sich künstlerisch vollendet ist, reiner genießen könne, weil er durch das a. G. nicht gestört würde.[2])

Neben solchen Anschauungen, die dem Dauer-Gedächtnis nur eine fragliche Bedeutung zuschreiben oder (wie H. Riemann es tut), vor einer Überschätzung desselben warnen[3]), steht die Überzeugung, die m. E. am deutlichsten von Stumpf vertreten wird[4]). Er findet, daß musikalische Begabung hervorragenden Ranges, durchdringendes Verständnis und vollster Genuß größerer musikalischer Werke unsere Fähigkeit voraussetzen. Ihre Bedeutung erkennt er in der wesentlichen Unterstützung beim Heraushören eines relativ schwachen Tones in einer Tonmasse, in der Sicherheit des Treffens beim Singen, in der Erkenntnis der Richtung und Einheit der Modulation.

---

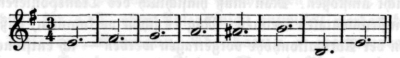
[1]) Abraham erzählt von sich (S. 78): „Ich sang in einer kleinen Aufführung mit drei Herren zusammen ein Gesangsquartett ohne Instrumentalbegleitung. Wir fingen alle vier richtig in B-Dur an, die anderen drei rückten aber von Vers zu Vers herunter bis A-Dur, ich dagegen konnte ihnen dabei nicht folgen und sang mein B-Dur immer weiter." Stumpf berichtet von einem Knaben (Tonpsychologie II, 555): „Als derselbe als Sängerknabe in die Hofkapelle kam, war dort die Stimmung höher oder tiefer als zu Hause; er aber sang unbekümmert in der Stimmung des heimatlichen Klaviers entsetzlich falsch fort, er mußte sich dann längere Zeit jeden Ton transponieren, um rein singen zu können." — In den weitaus meisten Fällen werden sich die Sänger der sinkenden oder steigenden Stimmung anzupassen wissen; sie müßten denn hoffen, durch ihre lebhafte Tonvorstellung die übrigen Sänger zu beeinflussen.

[2]) Liebscher sagt in seiner Besprechung über das „a. G." (Neue Musik-Zeitung XXIX, 23): „Man hat ein Recht, von Schwierigkeiten zu reden, die in gewissen Fällen das a. G. dem Sänger beim Transponieren bereitet, nur darf man diesem Übel nicht abhelfen wollen, indem man womöglich das a. G. für überflüssig erklärt, sondern in dem man durch andauernde Übung die von ihm geschaffenen Hemmungen überwindet."

[3]) H. Riemann, Musiklexikon: „Das a. T. ist nicht in dem Maße Vorbedingung musikalischer Künstlerschaft, wie man annehmen sollte; dasselbe eignet Menschen, die sich für höhere Musikkultur unzugänglich erweisen (?), und fehlt manchem stark begabten Musiker. Als sicher ist wohl anzunehmen, daß die absolute Tonhöhe dem geborenen Musiker in ähnlicher Weise einen scharf bestimmten ästhetischen Wert repräsentiert wie dem Maler die Farbe, und daß ihm die Reproduktion eines ihm bekannten Werkes in stark veränderter Tonhöhenlage dessen Charakter antastet. Doch ist wohl vor einer Überschätzung dieses Faktors zu warnen." Die höheren Kunstwirkungen liegen doch auf dem Gebiete der relativen Tonhöhe und sind von der absoluten nur in sehr geringem Maße abhängig, wie schon zur Genüge die Möglichkeit der Veränderung der Normalstimmungshöhe beweist." Vgl. dazu Anm. 5 auf S. 168.

[4]) Tonpsychologie I, 286.
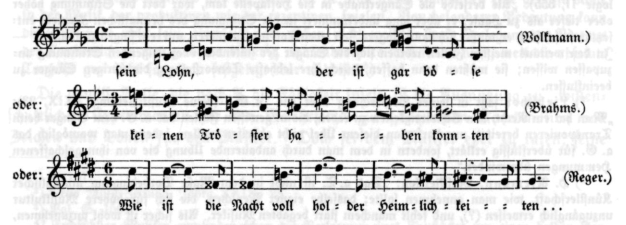
b) Die besonderen Vorzüge. Man erinnere sich an Stellen aus symphonischen Werken, deren künstlerischer Genuß im Erkennen der Anfangstöne eines Themas in ihrer bestimmten Höhe inmitten lebhaft durcheinander laufender melodischer Linien besteht. Beethoven, Schubert, Brahms u. a. sind reich an solchen Stellen. Auch in Wagner's Tondramen finden sich dafür viele Belege. Zwei Beispiele seien erwähnt. Der cantus firmus des Schlußsatzes der e-moll von Brahms:



dessen technische Struktur in 30, beim ersten Hören oft unbemerkten Variationen besteht, wird auch in den verschlungensten Pfaden der Modulation schneller herausgefunden, wenn das Ohr die absolute Tonhöhe erkennt. — Der warnende Ruf Brangänens, dessen Wert darin besteht, daß er der objektive Ausdruck des dem Kunstwerk gegenüberstehenden Zuschauers ist, wird erst in seiner ganzen Tiefe begriffen, wenn die sich vom des bis zum fis steigernden Töne als solche erkannt werden. Nach den weichen Nirwana-Klängen von as- und des-dur das wie Tageslicht anmutende d- und fis-dur.

Ferner ist die Fähigkeit in der angegebenen Richtung wissenschaftlich wertvoll. Bei Versuchen habe ich wiederholt festgestellt, daß Obertöne, auch Kombinationstöne und andere langsamer von solchen erfaßt werden, die rein intervallmäßig hören. Das a. T. erkennende Ohr scheint für diese feineren Unterscheidungen besser eingerichtet.

Was den Nutzen für das Singen betrifft, so kann die Treffsicherheit eines „absolut hörenden" Sängers garnicht hoch genug veranschlagt werden. Gegenüber diesem Vorteil ist die Schwierigkeit, die durch das Dauer-Gedächtnis beim Transponieren im Singen auftaucht, geringfügig. Wer in Singübungen von Vereinen oder Schulen zugehört hat, wird wissen, auf welcher Seite trotz oft beträchtlicher musikalischer Kultur die Überlegenheit zu finden ist. Der Vorzug der Fähigkeit vor dem Intervallsinn wird hauptsächlich beim Einzelsingen offenbar. Ungewöhnliche Tonfolgen, z. B.



die dem Intervallsinn eine Art Entfernungsschätzung und dementsprechenden Zeitverbrauch notwendig machen, werden ohne Schwierigkeit gesungen. Es ist, als ob mit dem Finger die Töne auf einer Klaviatur wiedergegeben würden. — Der von Stumpf zuletzt angeführte Vorzug wird meist anerkannt. Ohne Dauer-Gedächtnis ist das Verfolgen der wechselnden Modulationen und Tonarten eine geistige Über-

anstrengung, die den Genuß ausschließt. Das Nachlesen in der Partitur während des Spielens hat in bezug auf vorliegende Frage nur bedingten Wert. Wer dabei irgendwie gestört wird, kann sich ohne Dauer-Gedächtnis kaum wieder hineinfinden. „Dem vollkommenen musikalischen Gedächtnis muß von Anfang bis zum Ende längerer Stücke die absolute Tonhöhe der Tonika, die sogen. Tonart des Stückes gegenwärtig bleiben"[1]). Sehr richtig macht Urbach a. a. O. aufmerksam:

„Dem oft wiederholten Scherz Beethovens, nach der Durchführung die Repetition des Themas erst einmal in einer andern als der Haupttonart zu bringen und dann meist einen ergötzlichen Kampf der Motive anzuschließen, bis, oft in drolliger Weise, die Haupttonart Sieger bleibt (op. 2 III, 1. Satz), — wie steht ihm und solchen Finessen das relative Ohr gegenüber?"

Den von Stumpf angegebenen Gründen fügt Abraham noch die Bedeutung des Dauer-Gedächtnisses in kompositorischer Beziehung hinzu[2]). Ich glaube freilich, daß es sich dabei um eine auf allzu feinen Füßen stehende Konstruktion handelt. Er führt aus, daß das Komponieren als Phantasietätigkeit darin besteht, Gedächtnisbilder in anderer Anordnung, als sie aufgenommen seien, aneinander zu reihen. Kleinste Gedächtniskomplere ermöglichen mannigfaltigeres Durcheinandermischen, erhöhen die Originalität des Komponisten. Für den nach Intervallsinn urteilenden Musiker ist das aus 2 Tönen bestehende Intervall, für den mit dem Dauer-Gedächtnis Begabten der einzelne Ton das kleinste Gedächtnisbild.

Eigentümlich bleibt, daſt sich fast immer mit der gut entwickelten Fähigkeit eine rege Lust zum Phantasieren (oft wirklich produktiver Tätigkeit) verbindet. Ich vermute hier einen ursächlichen Zusammenhang. Günstigere physiologische Voraussetzungen für den Gehörssinn fördern die Lebhaftigkeit der Tonvorstellung; dadurch wächst die Lust zur Beschäftigung mit den Tonbildern, die sich dann im improvisierten Spiel betätigt[3]).

Die Äußerung des Gesangsmeisters Stockhausen: „So gibt es auch Komponisten, die berühmt geworden sind, ohne ein a. G. zu besitzen," ist recht bedeutsam. Es steht hinter ihr die Voraussetzung, daß die gesteigerte Hörfähigkeit, wie sie sich in der Erkenntnis der a. T. zeigt, für den Komponisten besonders wertvoll ist. Tatsächlich besitzen nach den von Abraham u. a. gemachten Erfahrungen die Fähigkeit als fast selbstverständlichen Bestandteil eines guten Gehörs die meisten musikalisch produktiven Köpfe. Wenn man auch bei Bach und Händel und andern bedeutenden älteren Meistern ihr Vorhandensein nicht unmittelbar beweisen kann, so ist sie seit Mozart als den meisten Musikern hervorragenden Ranges zugehörig erwähnt. Außer den bekannten Mitteilungen über Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Smetana, Franz u. a. mag noch an das ausgezeichnete Tongedächtnis

---

[1]) Stumpf, Tonpsychologie I, 286.

[2]) S. 75 der Abhandlung.

[3]) Die Beobachtung meiner eigenen musikalischen Entwicklung bestätigt mir dies. Mich hat in frühen Tagen bewußten Lebens nichts so sehr als die Freude am einzelnen Ton und seinen einfachsten Zusammenhängen gefesselt (Oktavenähnlichkeit). Im freien Spiel herrschte die Neigung vor gehörte Melodien in möglichst verschiedene Tonarten zu übertragen, also der Hang, Ähnlichkeiten aufzusuchen.

von Reger[1]), Tschaikowsky[2]), Saint-Saens[3]) erinnert werden. Bei dieser Fülle von glänzenden Namen muß man, der Auffassung Altmann's[4]) entgegen, annehmen, daß diejenigen bedeutenden Tondichter, bei denen das Vorhandensein des Dauer-Gedächtnisses nicht besonders erwähnt ist, es besessen haben[5]), und vielmehr eine ausdrückliche Feststellung des Gegenteils für notwendig halten.

Große Bedeutung hat das Gedächtnis für das Musikdiktat. Dessen erzieherischer Wert für ein gutes Gehör ist jetzt auch in breiteren Kreisen anerkannt. Die Unterrichtserfahrung auf diesem Gebiet lehrt, daß von zwei musikalischen Schülern für die Erledigung schwierigerer Übungen stets der im Vorteil ist, bei dem die Lokalisation irgend eines Tones im Gedächtnis gelang. Die stärkste Überlegenheit zeigt sich, wenn die Dauerfähigkeit in vollem Umfange vorhanden ist[6]). Sehr richtig verweist H. Riemann[7]) auf den 14jährigen Mozart, dessen unvergleichliche Gedächtnisleistung im Nachschreiben des einmal gehörten Miserere von Allegri bestand, und fügt die Annahme hinzu, daß „der umsichtige Vater L. M. den Sohn durch langjährige, systematische Übungen für die Lösung einer solchen Riesenaufgabe vorgebildet" habe. Gedächtnis für a. T. und Musikdiktat stehen in Wechselbeziehung, das eine zieht vom andern Nutzen. Gute Anlage wird entwickelt, dem Intervallsinn oft ein partielles Tongedächtnis hinzugefügt. Andererseits gewinnen die Bestrebungen um das Musikdiktat höhere Bedeutung, wenn der Wert genauer, dauerhafter Tonvorstellungen deutlicher erkannt wird[8]).

---

[1]) Von Reger weiß ich persönlich, daß er die Fähigkeit in hohem Maße besessen hat. Er äußerte, daß es ihm sonderlich in seiner Jugend unbehaglich gewesen sei, wenn Ton- und Wortbild nicht übereinstimmten. Das Gefühl habe sich aber mit wachsender Vertrautheit in den alten Schlüsseln fast verloren.

[2]) Knorr berichtet in seinem Lebensbild Tschaikowsky's: „Er phantasierte in seiner Jugend gern am Klavier und erfand mit Leichtigkeit Tänze aus dem Stegreif; er setzte seine Kameraden durch gewisse, ihnen unbegreifliche Kunststücke in Erstaunen, wenn er z. B. angeschlagene Töne, ohne die Tasten zu sehen, richtig benannte" usw. (S. 22).

[3]) In den biographischen Notizen, die Neitzel über Saint-Saëns gibt, heißt es (S. 4): „Um das Gehör zu bilden, stellte die Mutter die Uhren der Wohnung so, daß das Schlagwerk der einen das der nächsten ablöste. Der Kleine lauschte eifrig auf die Glockenschläge, und eilte, sie auf dem Klaviere nachzutippen. Von daher schreibt sich wohl die Lust des Komponisten, alle Geräusche, denen er begegnet, das Rollen der Wagen, mehr noch das Hämmern in den Schmiedewerkstätten, die Kirchenglocken, das Zirpen der Insekten auf ihre Grundtöne hin zu analysieren, ein Vergnügen, dem er heute noch gern frönt."

[4]) Altmann (Neue Musik-Zeitung XXIX, 30) sucht nachzuweisen, daß Wagner nicht nur nicht das „absolute", sondern nicht einmal in vollkommener Weise das „relative Gehör" besessen habe, sonst hätte er nicht durchweg am Klavier komponiert. ‚Mit gutem ‚relativen Gehör' kann man auch ohne Klavier schreiben. Dasselbe gilt für alle die anderen Komponisten, soweit nicht das Gegenteil wie z. B. bei Mozart ausdrücklich nachgewiesen ist." — Daß das a. G. „die Voraussetzung für künstlerische Phantasie" sei, wird wohl niemand behaupten. Sicherlich unterstützt und steigert es die Lebhaftigkeit der musikalischen Gedanken.

[5]) So etwa steht es mit Joseph Haydn, dessen gutes Gedächtnis und große Treffsicherheit beim Singen in jungen Jahren darauf schließen läßt, daß er die a. T. erkannt habe. (Vgl. S. 13 und 22 der Haydn-Biographie von L. Schmidt.)

[6]) Ich wohnte vor Jahren einer Gehörsprüfung (Musikdiktat) von Erwachsenen bei. Von den zehn im Diktat ungeübten Teilnehmern leisteten acht z. T. Dürftiges, z. T. waren sie gar nicht imstande, das Gehörte nachzuschreiben. Die übrigen zwei erfüllten ihre Aufgaben vollständig; sie besaßen das Dauergedächtnis.

[7]) Einleitung zum Handbuch des Musikdiktats.

[8]) Vgl. Jadassohn, Das Tonbewußtsein, Lehre vom musikalischen Hören, und Riemann, Systematische Gehörsbildung.

Durch solche Gehörserziehung wird ein wichtiger Teil der musikalischen Kultur geschaffen, die im Genießen des musikalischen Kunstwerkes als Hauptmoment die geistige Befriedigung sieht. Nur das gut geschulte Gehör kann den Absichten des Komponisten fortwährend folgen, eine geistige Betätigung, die Hanslick „ein Nachdenken der Phantasie" nennt. In keiner Kunstform ist so sehr „schärfste Wachsamkeit" des Geistes, die ein gutes Tongedächtnis voraussetzt, notwendig wie in der Musik, deren Werke ein „beliebiges Verweilen" und „ruhiges Betrachten" nicht ermöglichen.

Eine Zusammenfassung der Arbeit ergibt, daß das Dauer-Gedächtnis für a. T. in der Voraussetzung gut entwickelter Anlage für die allgemeinen musikalischen Fähigkeiten von ausschlaggebender Bedeutung ist. Nicht absichtslos stellt Schumann an die Spitze seiner musikalischen Haus- und Lebensregeln den Satz: „Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen" usw. Die hier geforderte Art des Hörens führt schneller als das rein intervallmäßige Beurteilen der Töne zum Erfassen des musikalischen Kunstwerks; doch liegt in der Gegenüberstellung der beiden Hörarten nur der Hinweis, daß die beim Musikgenuß vom Intervallsinn geleistete Hauptarbeit durch die Erkennung der a. T. glücklich ergänzt und gefördert wird.

Literatur.

O. Abraham, Das absolute Tonbewußtsein. Psychologisch-musikalische Studie. Sammelbände der Intern. Musik-Gesellsch. III, 1.

F. Auerbach, Das absolute Tonbewußtsein und die Musik. Sammelbände der Intern. Musik-Gesellsch. VIII, 1.

Th. Billroth, Wer ist musikalisch? Herausgeg. v. Hanslick, Verl. Paetel-Berlin.

E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. 9. Aufl. Leipzig, Barth.

H. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen 3. Aufl. Braunschweig, Vieweg u. S.

R. Hennig, Die Charakteristik der Tonarten. Berlin, Dümmler's Verlag.

S. Jadassohn, Das Tonbewußtsein. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

J. v. Kries, Über das absolute Gehör. Abdruck in der Zeitschrift für Psychologie und Philosophie der Sinnesorgane III, 4.

M. Planck, Die natürliche Stimmung in der modernen Vokalmusik. Abdruck in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1893, IX. Jahrg.

G. Révész, Über die beiden Arten des absoluten Gehörs. Zeitschrift der Intern. Musik-Gesellsch., Jahrg. XIV, 5.

H. Riemann, Tonhöhenbewußtsein und Intervallurteil. Zeitschrift der Intern. Musik-Gesellsch., Jahrg. XIII, 8.

— Handbuch des Musikdiktats. Max Hesse's Handbücher. Nr. 11.

C. Stumpf, Tonpsychologie I und II. Verlag Hirzel, Leipzig.

R. Wallaschek, Das musikalische Gedächtnis. Vierteljahrsschrift für Musikwissensch., 1892.

Außerdem Veröffentlichungen über das „absolute Gehör" in der Neuen Musik-Zeitung, Jahrgang XXIX und XXX von Altmann, Liebscher, Müller, L. Riemann, Urbach.

Ausgegeben am 1. Januar 1920

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich Prof. Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstr. 2III, an den alle Sendungen zu richten sind.

Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte

Von

Georg Schünemann, Berlin

Vergleichende Musikwissenschaft und Musikgeschichte sind durch Verschiedenheit der Methode und abweichende Fragen- und Problemstellung zu Sondergebieten musikwissenschaftlicher Forschung geworden, die bisher, mehr als billig, eigenen Aufgaben und Zielen nachgingen. Zwar hat der jüngere Zweig, die vergleichende Musikwissenschaft, wiederholt auf Analogien und Übereinstimmungen zwischen der Musik der Naturvölker und der abendländischen Kunst hingewiesen, aber diese gelegentlichen Bemerkungen, so tragkräftig sie im einzelnen sind, wurden von den Historikern nicht ihrer vollen Bedeutung nach ausgenutzt. Im Gegensatz zur früheren Geschichtsschreibung, die in Phantasien über die Musik der Ägypter, Ebräer und Inder förmlich versank, wird heute die Vorgeschichte der Musik, um die es sich zunächst bei diesen Fragen handeln muß, auf das absolut Notwendige und Beweisbare eingeschränkt, ja in dem letzten Versuch einer umfassenden Geschichte der Musik, wie er in Hugo Riemann's „Handbuch der Musikgeschichte" vorliegt, beginnt die Darstellung ohne weiteres mit den Griechen. Daß sich die Entwicklung von dieser Zeit an durch Theorie und Praxis leicht verfolgen läßt, unterliegt keinem Zweifel, aber ebenso sicher ist, daß viele Eigentümlichkeiten und Besonderheiten der alten Musik ohne Zusammenhang und innere Notwendigkeit bleiben, sobald man willkürlich eine Zeitgrenze annimmt, die mit der lückenlosen musikalischen Überlieferung zusammenfällt.

Damit soll nicht noch einmal eine Epoche heraufbeschworen werden, die sich mit wenig verläßlichen Beschreibungen, Abbildungen und Nachrichten aus alter Zeit abmüht. Es können aber an die Stelle sagenhafter Berichte die Ergebnisse der vergleichenden Musikwissenschaft treten, und sie müssen es, wenn die Probleme der griechischen und mittelalterlichen Musik wie die Fragen nach dem Zusammenhang von Kunstlehre und Volksmusik nicht ganz in der Luft schweben sollen. Es ist nicht nötig, die Musik unzivilisierter Völker oder die Kunst asiatischer Kulturvölker so, wie wir sie seit Aufnahme der phonographischen Methode studieren können, den Vorstufen der musikalischen Entwicklung gleich zu stellen, aber es kann aus einer systematischen Zusammenfassung der Einzeluntersuchungen ein Vorbau für die Musikgeschichte geschaffen werden, der sich nicht an Beschreibungen und mühsame, wenig verläßliche Konstruktionen, sondern an die lebendige, praktische Musik hält. Wie diese Einleitung zu einer Geschichte der Musik von primitiven Musikäußerungen zu hochstehen-

den zu fassen ist, muß Aufgabe der nächsten Zukunft sein. Daß sie aber notwendig ist, daß sie auf die abendländische Musik neues Licht wirft, dafür sollen die Gründe in einem kurzen Überblick über einige Grundfragen der älteren Musik gegeben werden.

Schon die Aufstellungen über das Tonmaterial primitiver und außereuropäischer Völker sind für die Musikgeschichte von Bedeutung. Es zeigt sich, daß von den beiden Prinzipien der Leiterbildung, der Konsonanz- und Distanzschätzung,[1]) nur das der Konsonanz in geschichtlicher Musik in Aufnahme gekommen ist. Wo uns Musikdenkmäler erhalten sind, sei es bei den Griechen oder in mittelalterlichen Neumenhandschriften, ist die Gebrauchsleiter nach dem Gesetz der am stärksten verschmelzenden Konsonanzen, der Oktave, Quinte und Quarte gebildet[2]). Die Auswahl und Abgrenzung der Tonschritte unterliegt innerhalb dieser Richtlinien den verschiedensten Versuchen und Festlegungen. Die Entwicklung wird sich ähnlich wie bei den Naturvölkern vollzogen haben: in allmählichem Vorschreiten vom Zwei- und Dreistufensystem zur Ausfüllung von Quart- und Quinträumen mit anschließender Transposition[3]). Mit Einsetzen der griechischen Theorie sind diese Vorstufen der Leiterbildung schon abgeschlossen, doch erinnern Rückblicke und Eigenheiten des Systems noch an ältere Zeiten. So berichtet Plutarch von dem Entstehen der fünfstufigen Leiter des Olympos, die sich in den Schritten e f a h c′ e′ oder e f a b d′ e′ bewegte[4]). Riemann vermutet das Ausfallen der Töne f und c′ und kommt zu der Skala e g a h d′ e′[5]). Diese Leiter würde in den Grundzügen dem noch heute bei den verschiedensten Völkern gebrauchten halbtonlosen Fünfstufensystem ähneln, etwa dem chinesischen, tartarischen, tschuwaschischen, tscheremissischen, schottischen, lappischen usw. Die gleiche Leiterbildung liest Riemann mit anderen auch aus Formeln und Typen des Gregorianischen Chorals heraus[6]); doch stehen seinen Beispielen zu viel abweichende mit Halbton- und noch kleineren Fortschreitungen gegenüber, als daß sich ein inniger Zusammenhang mit der griechischen oder volkstümlichen Pentatonik ergeben könnte.

Die Ausfüllung der Quarträume durch nicht diatonische Schritte begegnet geschichtlich zuerst in der Chromatik und Enharmonik der griechischen Musik. Für beide Geschlechter ist das Pyknon charakteristisch, das Zusammenfassen der kleinen Intervalle, denen ein Terzschritt gegenübertritt. Ohne diese Einschränkung wirken Chromatik und Enharmonik im Abendlande weiter, jene bis in unsere Tage, diese mit starken Erweiterungen bis zum Mittelalter.

Nach Plutarch entstand die Enharmonik mit der Teilung des Halbtones in zwei Vierteltöne aus dem Herüberziehen eines Tones zum nächsten[7]). Es wird eine Art glissando gewesen sein, das erst später in feste Regeln mit Abgrenzung der Tonhöhen gespannt wurde. Wir kennen ähnliche Manieren aus exotischer Musik, z. B. aus

---

[1]) Über Distanzschätzung in den gleichstufigen Leitern der Siamesen und auf Java vgl. Carl Stumpf, Tonsystem und Musik der Siamesen, „Beiträge zur Akustik u. Musikwissenschaft" III, S. 89ff. u. 95f.

[2]) Vgl. Stumpf, Konsonanz und Dissonanz, ebd. I, S. 35ff.

[3]) Vgl. E. M. v. Hornbostel, Melodie und Skala, Peters Jahrbuch 1913.

[4]) *Πλουτάρχου Περὶ Μουσικῆς* (Ausg. Westphal, Breslau 1865) VIII, 11 S. 9. — H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, S. 109 u. a.

[5]) Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I, 1, S. 44f.

[6]) Ebd. I, 2 S. 62f. und „Folkloristische Tonalitätsstudien", Bd. 1, Pentatonik und tetrachordale Melodik im Schottischen, Irischen, Walisischen, Skandinavischen und Spanischen Volksliede und im Gregorianischen Gesange, Leipzig 1916.

[7]) Plutarch, a. a. O. — Fr. Bellermann, Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen S. 24f.

Neger- und Indianergesängen, und ebenso aus russischen, tatarischen oder kaukasischen Liedern[1]). Man gewinnt hier eine Vorstellung, wie die Enharmonik der Griechen geklungen haben mag, und weiter zeigt sich, daß die wechselnde Bedeutung des enharmonischen Geschlechts in der griechischen Musik[2]) im Grunde genommen auf eine Umstellung des musikalischen Ausführungsstils zurückgehen muß, denn Enharmonik ist nur denkbar bei starker Vorliebe für Verschleifungen und Verzierungsmanieren, wie sie noch heute bei orientalischen Völkern geübt und angewandt werden. Die vergleichende Musikwissenschaft kann da auf Ähnlichkeiten der musikalischen Geschmacksrichtung hinweisen und zeigen, wie sich die Abklärung nach fest fixierten und genau inne gehaltenen Tonstufen erst allmählich durchsetzt, oder wie sich die ursprünglichen Verschleifungsmanieren bei verschiedenen Völkern unverändert bis zum heutigen Tage gehalten haben. Dabei wird sich aus Analogien der Schluß ergeben, daß auch die griechische Enharmonik in ihrer Ursprungsform aus der Kunstübung des Orients abzuleiten ist.

Im gregorianischen Choral treten die Beziehungen zur Musik des Orients noch klarer hervor. Nicht allein in der Notenschrift, in Vortrag, Verzierungswesen und Melodiebildung zeigen sich die Zusammenhänge, sondern auch im Tonsystem. Die Ableitung der Kirchentöne aus den griechischen Skalen ist zu bekannt, um sie hier noch einmal zu wiederholen. Wichtig ist ferner die Anwendung von Tonstufen, die nicht in der Theorie fixiert sind, und die ähnlich bei den alten Griechen und im Orient begegnen. Wir besitzen im Codex Montpellier, einem Meßtonale des 11. Jahrhunderts, das bedeutendste Denkmal der Praxis, das die tonlichen Verhältnisse des Chorals, abseits von den diatonisierenden Theoretikern, schlagartig beleuchtet[3]). Der Neumennotierung ist zugleich eine Buchstaben-Tonschrift beigegeben, die zwischen die Halbtonschritte e—f, h—c und a—b noch besondere Zeichen zur Tonhöhenbezeichnung einfügt. Vincent erklärte sie als erster für Vierteltonzeichen und Hugo Riemann wie Peter Wagner sind ihm gefolgt[4]). Joseph Gmelch hat die Zeichen einem besonderen Studium unterzogen und nachgewiesen, daß die Vierteltöne um so häufiger vorkommen, je älter die Gesänge sind[5]). Allerdings ist noch nicht das Intervall des Vierteltons bewiesen. Diese Formulierung entspricht wohl mehr dem Wunsche, den Hellenisten unter den Musiktheoretikern mit ihren Anspielungen auf das enharmonische Geschlecht nachzukommen, denn ein Vergleich mit der Halbtonteilung in der griechischen Musik trifft dem äußeren Bilde nach das gleiche Teilungsprinzip, wenn auch im Codex Montpellier von einem Gegenüberstellen des Pyknon mit nachfolgender Terzfortschreitung nicht die Rede sein kann. Auch hier wird die Ausführung in einem glissando, ähnlich den Singmanieren exotischer Völker, bestanden haben. Und zu diesem einen Beispiel der Praxis kommt noch eine ganze Reihe ähnlicher Nachweisungen. So berichtet Raillard

---

[1]) Carl Stumpf, Die Anfänge der Musik, S. 82 Nr. 12. Beispiele finden sich fast in jeder exakten Übertragung exotischer Gesänge.

[2]) Vgl. Abert, a. a. O., S. 111 f.

[3]) Im Faksimile vorgelegt in der „Paléographie musicale“ Tom. VIII.

[4]) Vincent, Revue archéologique. 1854 S. 362 ff. und 1855 S. 669 ff. (nach Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde I, S. 44), Riemann, Hdb. I, 2 S. 74, Peter Wagner, Neumenkunde 2. Aufl. S. 255 f.

[5]) Die Viertelstonstufen im Meßtonale von Montpellier, Veröffentlichungen der Gregorianischen Akdmie zu Freiburg, Heft VI, 1911.

von einer Pariser Handschrift (f. lat. 1087), in der zwei verschiedene Formen der Clivis über Halbtönen unterschieden werden, und folgert, daß die eine mit nur kurz angesetzten Haken offenbar einen noch kleineren Tonschritt bezeichnen soll[1]). Weitere Zeugnisse bringt Peter Wagner in seiner „Neumenkunde"[2]). Aus Vergleichen mit späteren Handschriften stellt er fest, daß die Neumengruppen des Salicus, der Bi- und Tristropha, des Oriscus, Trigon, Pressus und Franculus, die mit Vorliebe über Halbtonfortschreitungen erscheinen, in der Liniennotierung oft in den Tonschritten ausgeglichen werden. Sie müssen ursprünglich eine tonliche Bedeutung gehabt haben, die sich in der Diatonik des Liniensystems nicht ausdrücken ließ. Es zeigt sich daraus, daß die Diatonik des Chorals erst in späterer Zeit, und zwar noch vor der Durchführung des Liniensystems zu allgemeiner Anerkennung kam.

Die älteren Gesänge des Chorals standen also auch im Tonsystem der orientalischen Musikübung nahe, denn ähnliche, meist aber noch kompliziertere Tonverhältnisse finden sich sowohl in der alten wie in der heutigen Kunst des Ostens. Man kann zum Vergleich die Tonlehren des muhammedanischen Mittelalters[3]) heranziehen oder die Phonogrammaufnahmen türkischer, tunesischer und arabischer Gesänge[4]). Während die Theorie anschauliche Tabellen liefert, gibt die heutige Praxis Beispiele, die sich genau fixieren, übertragen und messen lassen. So ist die Leiter in einem tunesischen Lied nach dem Phonogramm in ihrer oberen Hälfte so bestimmt: d es $\overset{+}{\text{es}}$ fis $\overset{+}{\text{fis}}$ g[5]). Es findet sich also nach dem Halbton d—es noch ein höherer Ton und zwischen fis und g ein Mittelton. Ähnlich werden die Tonverhältnisse in den alten Choralgesängen gewesen sein, wenn sich auch bei dem Fehlen genauer Tonhöhenberechnung und bei der Unsicherheit der Neumenschrift nicht mehr als Vergleichsangaben aufstellen lassen. Man sieht aber, daß auch die Choralmelodien durch die Zwischenstufen einer orientalischen Leiter mit Halbtonteilungen hindurchgegangen sind, und daß sie mit Annäherungen an den Hauptton, mit Verschleifungen und Einschaltintervallen zwischen den Halbtönen gesungen wurden. Dadurch rückt die Frühgeschichte des Chorals noch enger an die orientalische Musikübung, und Parallelen wie Analogien mit der heutigen Praxis bestätigen und festigen die Theorie von dem Ursprung des gregorianischen Chorals aus der Musik des Orients.

Der Hinweis auf Verschleifungen und tonliche Durchgänge führt unmittelbar in die Fragen des **Vortrags** und der eigentlichen **Ausführung der Gesänge**. Um hier zu einer festen und gesicherten Anschauung für die Zeit der homophonen Musik zu gelangen, genügt nicht ein Befragen der Theoretiker und Notenschriften, sondern es müssen auch Lieder und Kultgesänge solcher Völker studiert werden, die noch heute keine Harmonien kennen oder sie wenigstens nicht systematisch gebrauchen. Bei ihnen

---

[1]) Revue archéologique 1858 S. 1 ff. (Nach J. Wolf, Handbuch I S. 44, Anm. 3.)

[2]) S. 123 f., 140 f., 145, 152 f., 154 f., 156, 158, 162, 164 ff.

[3]) J. P. N. Land, Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem muhammedanischen Mittelalter, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft II, S. 374 f. — Alex. J. Ellis, On the musical scales of various nations. 1885.

[4]) Aufnahmen befinden sich im Phonogramm-Archiv des Psychologischen Instituts der Universität zu Berlin.

[5]) E. M. v. Hornbostel, Phonographierte tunesische Melodien, Sammelbände der Intern. Musik-Ges. VIII, S. 1 ff. Ebenda S. 33 eine Zusammenfassung über die Tonleitern mit Literaturnachweisen. Weitere Untersuchungen sind auf Grund neuer und weitreichender Aufnahmen in Vorbereitung.

allen fällt die große Vorliebe für Verzierungen, Ausschmückungen und Verschönerungen der melodischen Linie auf. Und hinzu kommen die eigentlichen Vortragsmanieren, vor allem Verschleifungen, Glissandi, Portamenti, Schluchzer, Vorschläge, Tonvibrieren, Pulsandi usw. Sie finden sich in Afrika und Asien, ja auch in Europa bei einfach gebliebenen Völkern. Ein einstimmiger Gesang ist ohne solche Belebung und Verstärkung der melodischen Bewegung kaum denkbar, es sei denn, es handelte sich um reine Rezitativ- oder Akzentgesänge. Daß diese Verzierungen selbst bei Völkern, die schon zu eigener Mehrstimmigkeit vorgedrungen sind, eine große Rolle spielen, ja daß sie wichtiger sind als die eigentlichen thematischen Stütznoten, haben die Studien über die Musik Chinas und Japans bewiesen[1]). Gleiche Eindrücke erhält man von Gurkha-Liedern und Gesängen kaukasischer, russischer und afrikanischer Volksstämme, wie ich sie in deutschen Kriegsgefangenenlagern phonographisch aufnehmen konnte. Bei verschiedenen Völkern, z. B. bei Krimtataren oder Kaukasiern, steht oft nicht einmal das Skelett der Melodie fest. Die Verzierungen sind melodiebildend und affektspannend, sie entstehen und vergehen im Augenblick des Gestaltens, ohne daß sie der Sänger wiederholen könnte.

Diese Beobachtungen, die sich bei allen von europäischer Kultur unabhängigen Völkern nachprüfen lassen, zeigen die entscheidende Bedeutung der Ornamentik für die einstimmige Musik. Man könnte von einem allgemein gültigen Naturgesetz sprechen und sagen, daß überall, wo es keine Harmonie in unserem Sinne gibt, die Verzierung und die daraus abgeleitete Variierung den eigentlichen affekt- und sinngemäßen Ausdruck der Worte mit übernehmen oder ihn zum wenigsten verstärken. Natürlich mit der Einschränkung, daß rein akzentische Gesänge die Manieren auf ein Mindestmaß zurückdrängen, denn Akzent und Konzent stehen sich ebenso wie im Choral auch bei primitiven und Naturvölkern gegenüber[2]). Sieht man von dieser Grundanschauung aus in die Geschichte der homophonen Musik, so ergeben sich Einstellungen und Gesichtspunkte, die neue Probleme stellen und ältere lösen. Einige der wichtigsten berühren die Ausführung notierter Gesänge, das Verzierungswesen und die eigentliche Entwicklung des Kolorierens.

In den Versuchen, gespielte oder gesungene Melodien zu notieren, zeigt sich gleich in den Anfängen, daß die Musiker wohl das Gerippe, aber nicht die flüchtigen Verzierungen zu fassen vermögen. Die Griechen benutzten neben der Buchstabenschrift noch Bogen, Kreuz und ein Ψ, vielleicht zur Bezeichnung von Bindung, Staccato und Portamento, und außerdem scheinen auch die melodischen Typen der Prolepsis, Eklepsis, Prokrusis usw. die Bedeutung von Verzierungsmanieren gehabt zu haben[3]). Aber alle diese Vortragsangaben kommen in den erhaltenen praktischen Denkmälern nur

---

[1]) Vgl. Abraham u. v. Hornbostel, Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner (Sammelbd. der Intern. Musik. Ges. IV S. 1 ff.), Phonographierte indische Melodien (ebenda V, S. 348 ff.). Siehe auch E. Fischer, Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik (ebenda XII, S. 153 f.) und Hornbostel, Ch'ao-t'ien tzĕ im „Archiv f. Musikwissenschaft" I, 4 S. 1 ff. Ebenda weitere Literatur.

[2]) Vgl. Stumpf, Die Anfänge der Musik S. 93 Anm. 28, S. 109 f. und viele andere Stellen; Kolessa-Filaret, „Über den melodischen und rhythmischen Aufbau der ukrainischen Gesänge, der sogenannten Kosackenlieder", im „Kongreßbericht der Intern. Musik. Ges.", Wien 1909, S. 276 f.

[3]) Ἀνωνύμου Σύγγραμμα περὶ μουσικῆς, ed. Fr. Bellermann S. 20 ff. Vgl. J. Wolf, a. a. O., S. 23; Riemann, a. a. O. I. 1, S. 120; Fétis, Histoire Générale de la Musique III, S. 231 ff.; Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie, 1913, S. 166 ff.; Gevaert, Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité I, S. 386 ff., 420 ff. u. a.

spärlich zum Vorschein, ja die eigentlichen Singmanieren müssen aus dem Notenbild erst rekonstruiert werden, um überhaupt einen Begriff von Verzierung und melodischer Ausschmückung zu erhalten. Soll man nun wirklich annehmen, daß die griechische Buchstabenschrift die Gesamtmelodie mit allen Eigenheiten festhalten konnte, oder liegt es nicht näher, auch dieser Musik all die Verzierungen, Verschleifungen und Variierungen zuzuschreiben, die der Musik des Orients das eigentliche Ausdrucksmoment geben? Die Aufstellung der erwähnten griechischen Melodietypen in einem Lehrbuch weist ja gerade auf ihre Aneignung, gleichsam zum Improvisieren, hin. Und hinzu kommen tonliche Rückungen, wie in der Enharmonik, die ohne Verzierung und frei gestaltete Variierungen kaum denkbar sind[1]).

Die gleichen Fragen ergeben sich in mittelalterlicher Musik bei allen Denkmälern, die in reiner Buchstabentonschrift, etwa der Dasia- oder der Boetianischen, notiert sind. Daß die nur in Buchstaben gegebenen nackten Tonreihen den Vortrag nicht einmal auch nur andeuten können, (wenn sie nicht, wie im Codex Montpellier, mit Schleifen, Linien und Bogen ausgestattet werden), zeigt ein Vergleich mit gleichzeitigen Neumenhandschriften. Die Musiker waren sich über diese Mängel der Buchstabennotierung, die das Beste der Melodie: ihre von Ornamenten gespannte Bewegung beiseite ließ, vollauf im Klaren, und sie nahmen die vom Orient kommende Neumenschrift um so dankbarer auf, als sie gerade das brachte, was die Buchstaben nicht geben konnten: Anschaulichkeit und Andeutungen über Lage, Ort und Richtung von Verzierung, Verschleifung und Koloratur. Hucbald, der wie alle seine Zeitgenossen über die Unsicherheit der Neumierung schon viel zu klagen weiß, hebt gerade diese positive Seite der Tonschrift hervor. Er sagt: Die Neumen werden für vorteilhaft gehalten, „weil sie die Langsamkeit des Gesanges angeben, und wo der Ton ein Tremulo verlangt, oder wie sich die Töne zu einer Gruppe zusammenschließen oder voneinander getrennt werden müssen"[2]). Er will zu den Neumen noch Buchstaben setzen, ein Verfahren, das auch in den Romanus-Buchstaben und anderen Hilfsschriften begegnet.

Daß der Choral mit den gleichen oder ähnlichen Verzierungen und Gesangsmanieren gesungen wurde, wie die Lieder heutiger Völker, die nur die Einstimmigkeit kennen, das beweisen die Tongruppen tremula, quilisma, gutturalis, pressa, flexa, resupina, apostropha und wie die von Theorie und Praxis überlieferten Verzierungs- und Vortragsgruppen alle heißen. In ihrer Gesamtheit stehen sie der orientalischen Musikübung nahe. Man kann die Vergleiche bis in Einzelheiten weiter führen und an Noten klarstellen, wie die eigentlichen Gesangmanieren, das Schleifen und Verschleifen

---

[1]) Eine Reihe von Parallelen zwischen griechischer und istro-dalmatinischer Musik stellt Ludwig Kuba auf („Einiges über das istro-dalmatinische Lied", III. Kongreßbericht der Intern. Musik. Ges., Wien 1909, S. 271 f.). Hornbostel weist in den „Problemen der vergleichenden Musikwissenschaft" hin auf „Analogien zwischen orientalischer und altgriechischer Musik" (Zeitschrift der Intern. Musik. Ges. VII, S. 96) und Abraham und Hornbostel merken in einer Arbeit „Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft" an, daß sich „eine sehr auffallende, sozusagen wörtliche Übereinstimmung" findet zwischen einer japanischen Melodiephrase und Stellen aus altgriechischen Gesängen (Zeitschrift für Ethnologie Bd. 36, 1909, S. 225).

[2]) Gerbert, Script. I, 118: Haec autem consuetudinariae notae non omnino habentur non necessariae; quippe cum et tarditatem cantilenae et ubi tremulum sonus continet vocem, vel qualiter ipsi soni iungantur in unum, vel distinguantur ab invicem, ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarumdam litterarum, quorum nihil omnino hae artificiales notae valent ostendere, admodum censentur proficuae.

der Töne, die Triller, Vor- und Doppelschläge, die liquescens im Choral, die Einschaltung von Zwischentönen, die Accenti, Gropetti und Auszierungen noch heute in der Musik außereuropäischer Völker wiederkehren[1]). So findet sich, um nur einige Beispiele zu geben, das schluchzerartige Herabziehen des Tones am Ende eines Stückes bei Tataren, Tschuwaschen, Naturvölkern, und ebenso im Choral. Einen überzeugenden Beweis bringt der Codex Montpellier, wo die Buchstabenschrift einmal den Ton f festhält, während die Neumierung eine clivis bringt, also eine Schleife nach unten[2]). Die reverberatio, das Tonwiederholen auf einer Silbe, gleicht dem Pulsieren bei Naturvölkern, Vorschläge und Durchgänge entsprechen sich im Choral und in primitiver Musik notengetreu, Portamenti und Glissandi finden sich übereinstimmend in Ausführung und Effekt. Man wird die Verzierungsformen, wie sie im Orient angewandt werden, in den Grundzügen auch beim mittelalterlichen Choral voraussetzen dürfen, und zwar kaum in gemäßigterer oder mehr abgeklärter Form. Und die gleichen Ausschmückungen gelten für die Denkmäler, die nur in Buchstabennotierung vorliegen. Die Notierung gab lediglich den äußeren Halt, sie genügte den Musikern, weil Gesanglehre und Überlieferung die eigentlichen Vortragsmanieren sicherten.

Für diese Schlußfolgerung bringt die vergleichende Musikwissenschaft noch einen besonderen Anhalt. Hornbostel[3]) hat jüngst an einer chinesischen Notierung und ihrer praktischen Ausführung nachgewiesen, daß die gegebene Tonschrift nur einen knappen Rahmen für die Ausführung liefert. Da sich diese selbständige Ausschmückung einer notierten Melodie überall in alter Musik findet, wo Theorie und Praxis miteinander verglichen werden können, so wird man die gleichen Grundzüge musikalisch-freier Veränderung auch in der Musik der Griechen und bei den Buchstabenschriften des Mittelalters annehmen dürfen. Man kommt also auch von dieser Einstellung aus zu der Anschauung, daß griechische und mittelalterliche Kunst mit reichen Verzierungen, Verschleifungen und ähnlichen Manieren durchsetzt waren, auch wenn die Notenschrift als äußere Unterstützung des Gedächtnisses nur schlichte Notenreihen festhalten konnte.

Mit der freien Ausführung einer gegebenen Stimme sind wir zu einem Gebiet gekommen, das in der Musikgeschichte Jahrhunderte hindurch eine führende Rolle beansprucht hat: zur Variierung und Diminution. Sie läßt sich nicht allein in geschichtlicher Musik, sondern ebenso in der Kunst außereuropäischer Völker, in primitiver und exotischer, verfolgen. Eine Melodie wird im Volksgesang selten mit gleicher Genauigkeit, Ton für Ton, wiederholt. In der Regel variiert der Sänger, und das um so mehr, je freier und unabhängiger die Musik des Landes von Aufzeichnung und Kunstlehre erscheint. Bei vielen Völkern liegt in der Variierung der stärkste Reiz des Vortrags und Ausdrucks. Ich hörte in deutschen Kriegsgefangenenlagern Armenier, die sich im Verändern einer Melodie gegenseitig überboten, und Deutschrussen, die ein Lied mit immer neuen Verzierungen und Singmanieren brachten. Auch bei Türken, Indern, Arabern und Tunesen waren in verzierten Gesängen Umgestaltungen zu beobachten, die scheinbar improvisiert wurden. In dieser Vorliebe für Veränderungen liegt mehr als die Freude an Abwechslung. Es ist das eigentlich produktive

[1]) Über diese Zusammenhänge bringt Lach in seinem umfassenden Buch „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie" eine große Zahl von Belegen.

[2]) Paléographie mus. Tom. VIII Pl. 50.

[3]) Archiv f. Musikw. I, 4: Ch'ao-t'ien-tzĕ.

Moment der Musikübung, das hier zum Ausdruck kommt, das Schöpferische im Vortrag. Geht man Einzelheiten nach, wie sie sich im Anschluß an den Text verfolgen lassen, so zeigt sich, daß Variierung und Diminution im Dienste des Affekts stehen, daß sie Ausdruck und Sinn verstärken, daß sie tonmalerisch und belebend wirken[1]). Der Sänger will alle Wirkungsmöglichkeiten ausnutzen und verziert und verschleift, so viel er kann; und er will auch sein Empfinden in den Vortrag legen und variiert und gestaltet unter voller Hingabe an Text und Stimmung aus Eigenem, um seinem Gesang Kraft und Eigenleben zu verleihen.

Dieser echt volkstümliche Zug im Vortrag, der den guten Sänger einem Erfinder neuer Weisen gleichstellt, wirkt auch in geschichtlicher Musik schöpferisch gestaltend. Im gregorianischen Choral bricht er selbst bei starker Eindämmung aller subjektiven Eigenmächtigkeiten und trotz angestrebter Uniformierung durch, denn ohne die Freude am produktiven Mitgestalten wären Abweichungen der Handschriften wie das starke Anschwellen der Koloraturen kaum zu verstehen. Und noch freier und reicher entfaltet sich die subjektive Variierung im Volkslied, in der mehrstimmigen Komposition und Instrumentalmusik. Volkslieder sind ja erst seit dem 15. Jahrhundert mit ihren Weisen erhalten, also aus einer Zeit, in der die Mehrstimmigkeit schon stark auf das subjektive Ausgestalten der Melodie drückt. Trotzdem zeigt der Vergleich der Lieder z. B. von „der wallt hat sich entlawbet" aus dem Lochamer Liederbuch mit der Fassung bei Ott (1544, Nr. 54/55) oder Peter Schöffer (1536, Nr. 42) oder von „Es steht ein Schloß in Österreich" aus dem Berliner Codex 40098 mit den Notierungen bei Ott (1544, Nr. 8) und Forster (1549, Nr. 77) die tiefgreifende Veränderung durch das Auswirken verschiedener Umbildungsprinzipien. Wenn irgendwo, so läßt sich auf deutschem Boden im Volkslied das Schöpferische und Eigene der freien Melodievariierung aus den verschiedenen Aufzeichnungen bis in unsere Tage hinein erkennen. Es ist im Grunde genommen das gleiche produktive Moment, das in der Musik der Naturvölker zu immer neuen Variantenbildungen treibt.

In der frühen Instrumentalmusik bietet sich das gleiche Bild. Es kann nicht nur aus der Natur des Instruments erklärt werden, daß die älteste Orgeltabulatur, die wir kennen, die von Wooldridge aus dem 14. Jahrhundert vorgelegte, Variierungen aus dem „Roman de Fauvel" bringt[2]), und daß Conrad Paumann in seinem Fundamentum organisandi Volkslieder und Choralstücke variiert. Gewiß legt die Übertragung besondere instrumentale Manieren fest, aber nicht die Spieltechnik allein bewirkt die stetig zunehmende Diminutions- und Koloraturpraxis, sondern ebenso und vielleicht noch mehr die aus der Volksmusik in Fleisch und Blut übergegangene Selbständigkeit im Vortrag, das volkstümliche Mitschaffen und Umbilden einer Weise.

In der mehrstimmigen Gesangmusik muß das Prinzip naturgemäß noch weiter dringen und sich auswirken. Man findet die Koloratur in der Motette des 13. und noch stärker und ausgeprägter in der Ars nova des 14. Jahrhunderts. Diese reich ornamentierten Stimmen haben denn auch in erster Reihe zur Deutung als instrumentale Partien

---

[1]) Diese Variierung im Dienste des Affekts habe ich in meiner Habilitationsschrift „Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland" behandelt.

[2]) Wooldridge, Early English Harmony I (1897), Pl. 42—45; Joh. Wolf, „Zur Geschichte der Orgelmusik im 14. Jahrh." (Kirchenmus. Jahrbuch 1899, S. 14 ff.) und „Geschichte der Mensuralnotation" I S. 357 ff., II u. III Nr. 78.

geführt[1]), und Arnold Schering versuchte sogar, aus den kolorierten Stimmen die schlichte Originalmelodie herauszuschälen[2]). Damit wird unsere eigene Anschauung melodischer Gestaltung in die alte Kunst getragen und das im eigentlichen Sinne Schöpferische und Eigene, das sich in der Koloratur ausspricht, aufgehoben und beseitigt. Auf diesem Wege müssen wir zum Verfahren des Dekolorierens und zu hypothetischen Aufstellungen über Mitwirkung von Instrumenten und Orgeln kommen. Stellt man der Ars nova aber die vielverzierte und variierte Musik einfach gebliebener Völker gegenüber oder gar die ausgebildete der asiatischen Kulturvölker, so ergeben sich Analogien und Übereinstimmungen, die auch diese Eigenheiten einer frühen Zeit erklären und verständlich machen. Vor allem muß daran festgehalten werden, daß die mittelalterliche Musik in der Variierung und Verzierung ein Hauptmittel des Ausdrucks sieht, und daß dies volkstümliche Gestaltungsprinzip auch von der Kunstmusik aufgenommen und ausgebaut wird. Es führt in der Musikpraxis zu einer weitreichenden Lehre über Diminution und willkürliche Veränderungen, während es in der Volksmusik ohne Theorie und Aufzeichnung weiterwirkt und eine stete Neugestaltung und Variierung der überlieferten Melodien schafft.

Wiederholt sind bei diesen Betrachtungen, die von der Musik außereuropäischer Völker ausgingen, Ausblicke auf die Zeit der Polyphonie gegeben. Sie könnten noch weiter geführt werden, wenn man die rhythmische Vielgestaltigkeit exotischer Musik mit der Polyrhythmie der Niederländer, oder die Formbildung außereuropäischer Kunst mit der des Abendlandes vergleichen würde. Alle diese Analogien können erst formuliert werden, sobald das theoretische und phonographische Material in größerem Umfange durchgearbeitet vorliegt. Aber auf Grund reicherer Quellen läßt sich ein Gebiet schon jetzt im Zusammenhang überblicken, und zwar die Anfänge der Mehrstimmigkeit.

Die Mehrstimmigkeit ist wohl so alt wie die Musik selbst. Schon beim Gesang von Männern und Frauen stellt sich Oktavieren ein, und wird im Chore gesungen, so sind in den seltensten Fällen alle Stimmen im strengen Unisono beisammen. Meist ergeben sich unbeabsichtigte Verschiedenstimmigkeiten, die noch verstärkt werden, wenn der Vorsänger Varianten und eigene Manieren einstreut, wie ich's wiederholt von Indern, Tataren und Mordwinen in deutschen Kriegsgefangenenlagern gehört habe. Zunächst werden die Zusammenklänge zufällig auftreten, aber musikalisch Veranlagte mögen auch hier schärfer den Tonkombinationen nachgegangen sein und sie auf ihre Art verwertet und systematisiert haben. Es läßt sich kaum eine Entwicklungsreihe der Mehrstimmigkeit aufstellen, wohl aber scheiden sich Grundlinien und Abstufungen, die überall wiederzukehren scheinen.

Neben dem naturnotwendigen Oktavieren findet sich bei vielen Völkern ein Singen und Spielen in parallelen Quarten und Quinten. Beispiele sind aus Ostafrika[3]), aus

---

[1]) Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I, 2 S. 305ff., II, 1 S. 18ff., sowie in den Sammelbänden der Intern. Musik. Ges. VII, S. 529ff.

[2]) „Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento", Sammelbände der Intern. Musik. Ges. XIII, S. 172ff. und auch „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance", Leipzig 1914.

[3]) Hornbostel, Wanjamwezi-Gesänge, „Revue Internationale d'Ethnologie et de Linguistique". Anthropos Bd. IV, 3, 4, 5, 6. — Wasukuma-Melodie, nach der Aufnahme von Dr. J. Czekanowski, von E. M. v. Hornbostel („Extrait du bulletin de l'Académie des Sciences de Cracovie" Serie B, 1910. Cracovie, Imprimerie de l'Université).

Ostindien[1]), Japan[2]), Sumatra[3]), Neu-Guinea[4]) usw. zusammengetragen. Auch von russischen Kriegsgefangenen hörte ich im Chorgesang Quinten- und Quarten-Parallelen, und zwar von Ukrainern, Kaukasiern und Deutschrussen. Sie wurden mit außerordentlicher Hartnäckigkeit gebracht, selbst wenn die Lieder wiederholt wurden. In Island hat Angul Hammerich ähnliche Organalbeispiele vom Mittelalter bis in die Neuzeit nachgewiesen[5]). Er zitiert Zwiegesänge vom Jahre 1892 und Pastor Thorsteinsson's Sammlung des isländischen Studentenvereins (Reykjavik 1894), in denen Quinten-Parallelen zur Anwendung kommen. Es kann sich also bei allen diesen, noch leicht zu vermehrenden Beispielen nicht um Spekulationen oder „Theorien" handeln, sondern es muß angenommen werden, daß Klang- und Stimmenverstärkung mit Naturnotwendigkeit zunächst durch die vollkommensten Konsonanzen erfolgt. Sie ergibt sich aus der starken Verschmelzung der Quinten und Quarten, denn für den Sänger resultiert aus der Konsonanzverbreiterung ein dem Unisono ähnlicher oder wesensgleicher Gesamteindruck.

Wenn nun die ersten mehrstimmigen Beispiele im Abendlande gleichen Gesetzen der Stimmbewegung folgen, so liegt nahe, auch hier ein allgemein verbreitetes Singen in parallelen Quinten und Quarten anzunehmen. Dafür könnte man als Beweis die vielzitierten Stellen von Scotus Erigena (de divisione naturae) und besonders die Beschreibung des Giraldus Cambrensis heranziehen, in der es vom mehrstimmigen Singen heißt: die eine Stimme plätschere unten, die obere schwebe weich und ergötzlich darüber.[6]) Aber auch ohne diese vieldeutigen Nachrichten zeigt sich aus der Musik außereuropäischer und anderer Völker, daß es sich in den ersten abendländischen Schriften über Mehrstimmigkeit, wie sie in den unter Hucbalds Namen überlieferten Schriften und in den beiden Traktaten „De Organo" erhalten sind[7]), um keine spekulativen Erfindungen handeln kann. Damit rückt aber auch die Tätigkeit Hucbalds[8]) und seiner Neben- und Gefolgsmänner in ein helleres Licht. Er ist nicht der Erfinder des parallelen Organums, auch nicht der grübelnde, nach Neuem suchende Theoretiker, sondern der erste Musiker, der die volkstümliche Art, mehrstimmig zu singen, in ein geschlossenes System bringt. Es liegt ihm und seinen Mitarbeitern nicht daran, etwas Eigenes zu formen, sondern er will die volkstümliche Singmanier auch der Kirchenmusik dienstbar machen. Es ist das gleiche Prinzip, das später der Kirche weltliche Lieder zuführte. Nur handelt es sich bei Hucbald noch darum, die vom Volke geübte Mehrstimmigkeit auch den Klerikern

[1]) Jolly, von Carl Stumpf erwähnt in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" II, 1886 S. 252.

[2]) Ebenda.

[3]) Forschungsreise S. M. S. „Planet" 1906/07. V. Bd. Kap. 6: „Phonographierte Melodien aus Madagaskar und Indonesien nebst Musiknoten" von E. M. v. Hornbostel.

[4]) Phon. Archiv Wien Nr. 510. Chortanz der Maison, zitiert in Wanjamwezi-Gesänge, a. a. O., S. 1040.

[5]) Angul Hammerich, Studien über isländische Musik, Sammelbände der Intern. Musik Ges. I, S. 349 f.

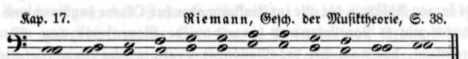
[6]) Vgl. Hugo Riemann, „Gesch. der Musiktheorie" S. 18 f., 25 f. und „Handbuch der Musikgeschichte" I, 2 S. 136 f. Besonders ausführlich hat Victor Lederer die Nachrichten gesammelt und für seine keltische Theorie verwertet („Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst", Leipzig 1906).

[7]) Hans Müller, Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik, 1884, S. 79. — Coussemaker, Script. II, S. 74 ff. Vgl. Hugo Riemann, Geschichte der Musiktheorie, Kap. 2.

[8]) Die Frage nach der Echtheit der Hucbaldschen Schriften kann hier nicht berücksichtigt werden.

schmackhaft zu machen und sie der eigentlichen Musiklehre anzugliedern. Er muß seine ganze Kenntnis der alten und neuen Kunstlehre aufbieten, um in natürlich und ungezwungen ablaufende Parallelen System und das Regelwerk der Choraltheorie zu bringen. Wie vorsichtig er vorgeht, zeigt seine behutsame Art, erst mit dem Quartenorganum zu beginnen und dann durch Stimmenverdoppelung zu parallelen Quinten vorzuschreiten. Sobald diese Grundlage gesichert ist, kommen die Ausnahmen, um den gefürchteten Tritonus zu vermeiden und einen fehlerfreien Ablauf der Organalstimme zu erzielen. Es werden alle Abweichungen und Verengerungen des Stimmabstands in ein scharf umrissenes theoretisches System gespannt. Am leichtesten regeln sich die Verhältnisse beim Liegenbleiben der unteren Stimme. So bringt die Musica enchiriadis ein Beispiel, das vom Einklang über Sekunde und Terz zur Quarte führt, wobei die tiefere Stimme festgehalten wird:

Kap. 17. Riemann, Gesch. der Musiktheorie, S. 38.



Dies bordunartige Liegenlassen der Unterstimme wird von Guido im Micrologus noch weiter getragen. Er bringt über dem festgehaltenen Ton c die Sekunde, Terz und Quarte und ebenso zurück. Oder er setzt als Bordun den Ton f, während die Prinzipalstimme Sekunden, Unterterzen, Unterquarten, Obersekunde und Oberterz beschreibt:

Riemann, a. a. O., S. 81.

Auch diese Stimmführung geht auf eine allgemein gebräuchliche Manier zurück: auf das Instrumentenspiel. Bei Naturvölkern findet man ähnliche Bordune in großer Zahl, z. B. auf Sumatra[1]), bei den Yaqui-Indianern an der Nordgrenze von Mexiko[2]) und im westlichen Georgien[3]), ja von der vergleichenden Musikwissenschaft wird gerade der Bordunmanier eine wichtige Rolle für die Entwicklung der Mehrstimmigkeit zugesprochen[4]). Im Abendland wird man die gleichen Stimmführungen voraussetzen dürfen, wenn auch die ersten Beispiele eines vokalen Borduns erst bei Hucbald und Guido begegnen. Wir wissen aber, daß in dieser Zeit das Spiel der Drehleier (Organistrum) schon eifrig gepflegt wurde[5]) und daß bei Streichinstrumenten noch neben dem Griffbrett liegende Bordunsaiten angebracht waren[6]). Die Manier, eine Stimme

---

[1]) E. M. v. Hornbostel, „Über die Musik der Kubu". S.-A. aus: B. Hagen, Die Orang-Kubu auf Sumatra, Veröffentlichungen aus dem städtischen Völker-Museum, Frankfurt am Main 1908, Joseph Baer & Co., Musikbeispiele S. 4.

[2]) Carl Stumpf, Die Anfänge der Musik, S. 139 f. — John Comfort Fillmore, „Indianer gesänge". — Stumpf, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, 3 S. 1 ff.

[3]) D. J. Araktschiew, Das Volkslied des Westlichen Georgiens, Moskau 1908 (russisch) Noten 212 Nr. 12, und an vielen anderen Stellen.

[4]) Vgl. E. M. v. Hornbostel, „Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik", Leitsätze zum Wiener Kongreß der Intern. Musik Ges. und Kongreßbericht Wien 1909, S. 300 f. — Stumpf, Anfänge der Musik S. 99 Nr. 3.

[5]) Vgl. den Traktat „Quomodo organistrum construatur" bei Gerbert, Script. I, S. 303.

[6]) Vgl. Hugo Riemann, Handbuch I,2 S. 152 f. und Hieronymus de Moravia über die Viella (Coussemaker, Script. I, S. 153).

liegen zu lassen, während die andere fortschreitet, ergab sich ganz natürlich aus dem volkstümlichen Instrumentalspiel. Hucbald und Guido griffen auch diese Praxis auf und benutzten sie, um die nötig werdenden Abweichungen von der Parallelbewegung durch eine allgemein gebräuchliche Spielmanier zu stützen. So gehen die grundlegenden Formulierungen der Theoretiker in ihren entscheidenden Partien auf volkstümliche Manieren zurück: auf das Verstärken einer Stimme durch gleichzeitiges Begleiten in Quarten und Quinten und auf das instrumentale Bordunieren.

Ist aber diese Festlegung durch die Theorie nichts anderes als eine Abstraktion aus der volkstümlichen Praxis, so müssen sich die gleichen Grundzüge der Mehrstimmigkeit auch in erhaltenen Musikdenkmälern aufzeigen lassen, denn die Kunstmusik steht in dieser Zeit in engstem Zusammenhang mit der volkstümlichen Musikübung.

Das älteste Dokument, das wir kennen, das zweistimmige Ut tuo propitiatus[1]) besteht aus kurzen Absätzen, die alle im Einklang oder der Oktave beginnen und schließen. Zwischendurch gibt es Parallelen und hin und wieder Gegenbewegung. Man hört ein Quartenorganum, das nach Art des Mailänder Traktats „Ad organum faciendum“[2]) frei behandelt ist. An dies erste Beispiel schließen sich andere, die durchweg auf dem Parallelorganum basieren. Ich nenne nur von den Dokumenten bei Wooldridge die textlosen Stücke aus dem 13. Jahrhundert oder die Motette Ave gloriosa[3]). Interessante Beispiele bringt auch der von Johannes Wolf kopierte Innsbrucker Codex des 14. Jahrhunderts[4]), wo fast in jedem Stück Quintenparallelen auftreten. Das zweistimmige „In te domine nostris benedicite“ läuft z. B. vom Einklang aus in reinen Quinten bis zur ersten Distinktion und in gleichem Duktus mit kleinen Umbiegungen zurück. Durchweg ist die Linie am Anfang gezackt, dann parallel und zum Schluß spitz zustrebend. Die gleichen Parallelen finden sich in der Motette des 13. Jahrhunderts[5]), in der Orgeltabulatur des 14. Jahrhunderts[6]), ja noch bis zum Durchdringen der ars nova; kurz: die Praxis zeigt das gleiche Bild wie die Theorie: das Festhalten am volkstümlichen Parallelsingen.

Und wie das Organum, so wirkt auch die von Naturvölkern so gern geübte bordunartige Mehrstimmigkeit lange im Vokalsatz nach. Bei Wooldridge finden sich Belege in dem zweistimmigen „Preoccupemus faciem“, wo das e der unteren Stimme liegen bleibt; dann teilt Hans Müller in seinem Karlsruher Traktat einen zweistimmigen Satz mit, der in Oktaven beginnt und bordunartig weiterläuft[7]), ein merkwürdiges Beispiel primitiver Zweistimmigkeit, das an die einfachsten Lieder der Naturvölker erinnert. Und reiche Belege stellt wieder der Innsbrucker Codex. Eine ganze Reihe von Stücken in partiturmäßiger Übereinanderstellung der Stimmen zeigt das Liegenbleiben der Unterstimme, über der sich der Superius frei bewegt. Die Basis geht mit-

---

1) Wooldridge, Early English Harmony I, Pl. 1, Übertragung von Oskar Fleischer in „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ VI. S. 424ff. Vgl. auch Riemann's Deutung im „Handbuch der Musikgeschichte“ (I, 2 S. 141).

2) Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen-âge S. 229ff.

3) A. a. O., Pl. XI, XX, XXI.

4) Univ.-Bibl. Ms. 457. Herrn Prof. Johannes Wolf bin ich für die mir bereitwilligst gestattete Einsichtnahme in seine Kopie zu großem Dank verpflichtet.

5) Pierre Aubry, Cent Motets du XIIIe Siècle (Paris 1908) Bd. II: Transcription.
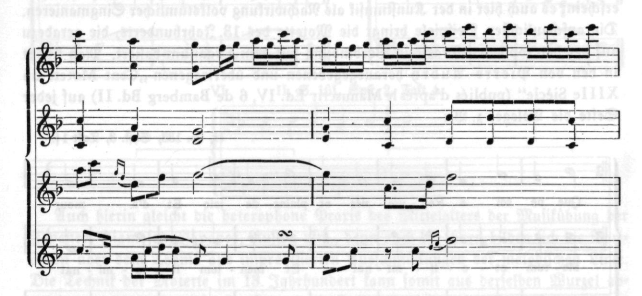
6) Wooldridge, a. a. O., Pl. 42—45.

7) Eine Abhandlung über Mensuralmusik in der Karlsruher Handschrift St. Peter pergam. 29a. Leipzig 1886.

unter in die Höhe und fällt wieder herab, wobei auf den ausgehaltenen Tönen rezitiert wird. Johannes de Muris prägt für diese Stimmführung den Namen „diaphonia basilica“[1]). Es ist im Grunde genommen nichts anderes als das Bordunieren bei Naturvölkern und bei Hucbald und Guido.

Erweisen sich so die ersten Grundzüge der Mehrstimmigkeit für Naturvölker und Abendland nutzbar, so läßt sich auch eine Stimmführungsart zum Vergleich heranziehen, die in außereuropäischer Musik zu hoher Virtuosität ausgebildet ist und die bisher nicht mit der frühmittelalterlichen Kunst in Verbindung gebracht wurde: die Heterophonie. Den Ausdruck hat Stumpf (nach Plato) zuerst eingeführt und ihn zur Bestimmung der siamesischen Kunst des gleichzeitigen Spielens von Thema und thematischer Variation angewandt[2]).

Wir verstehen unter „Heterophonie“ das Zusammenklingen von Motiv und motivischer Umschreibung, das Zusammenfallen der gleichen Phrase in verschiedenen Umbildungen und Ableitungen. So bringt z. B. in der von Stumpf übertragenen siamesischen Orchesterpartitur ein Instrument das einfache Motiv, während andere gleichzeitig variieren, in dieser Form[3]):



Hier ist die Heterophonie schon zu höchster Steigerung ausgebildet, ähnlich wie in javanischer Orchestermusik[4]). Einfacher liegen die Verhältnisse im russischen Volkslied, wie dies Fragment beweist[5]):
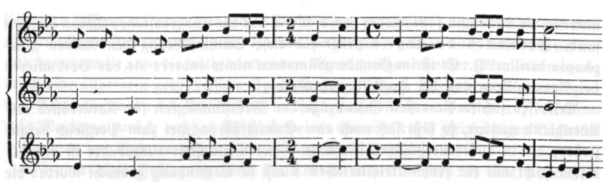
---

[1]) Gerbert, Script. III, S. 239: Diaphonia est modus canendi duobus modis; et dividitur in basilicam et organicam. Basilica est (modus) canendi duobus modis melodiam, ita quod unus teneat continue notam unam, quae est quasi basis cantus alterius concinentis; alter vero socius cantum incipit vel in diapente, vel in diapason, quandoque ascendens, quandoque descendens, ita quod in pausa concordet aliquo modo cum eo, qui basin observat.

[2]) Stumpf, Tonsystem u. Musik der Siamesen, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft III, S. 125 und andere Stellen. Den Begriff der Heterophonie hat Guido Adler in einem Sonderbeitrag behandelt, wobei allerdings die entscheidenden Merkmale dieser Art der Mehrstimmigkeit verwischt und zur Verschiedenstimmigkeit geweitet werden (Peters Jahrbuch für 1908 „Über Heterophonie“).

[3]) Stumpf, a. a. O., Notenbeispiele S. 5 Takt 2 f.

[4]) J. P. N. Land, „Über die Tonkunst der Javanen“, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft V, S. 193 f.
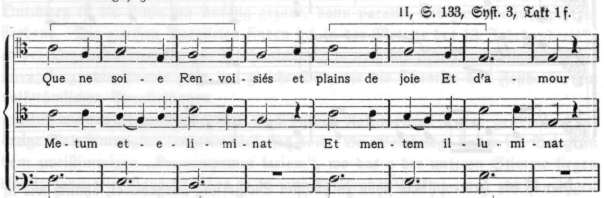
[5]) Eugenie Lineff, „Über neue Methoden des Folklores in Rußland“, Kongreßbericht der Intern. Musik Ges., Wien 1909, S. 242/3 („Lutchina“).



Man sieht, wie die Abweichungen aus ursprünglichem Unisonieren herauswachsen, wie die „Heterophonie" durch selbständiges Improvisieren und Variieren entsteht. Noch klarer zeigt sich der Zusammenhang, wenn man tatarische oder indische Chöre singen hört. Die Sänger wollen im Gleichklang singen, manche aber bringen Variierungen, vor allem die Vorsänger, so daß sich unmittelbar ein Nebeneinander von Thema und Umbildung einstellt, das wir als Wurzel der gesamten Entwicklung zur Heterophonie ansehen müssen.

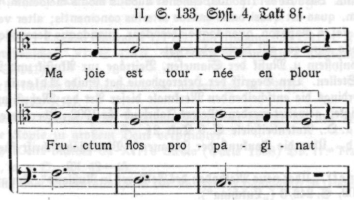
In der mittelalterlichen Musik läßt sich das gleiche Prinzip nachweisen, und zwar erscheint es auch hier in der Kunstmusik als Nachwirkung volkstümlicher Singmanieren. Die anschaulichsten Beispiele bringt die Motette des 13. Jahrhunderts, die geradezu auf der heterophonen Praxis in Verbindung mit dem Organum basiert. Man findet in den von Pierre Aubry herausgegebenen und übertragenen „Cent Motets du XIIIe Siècle" (publiés d'après le Manuscrit Ed. IV, 6 de Bamberg Bd. II) auf jeder Seite die Belege, z. B.:

II, S. 133, Syst. 3, Takt 1 f.
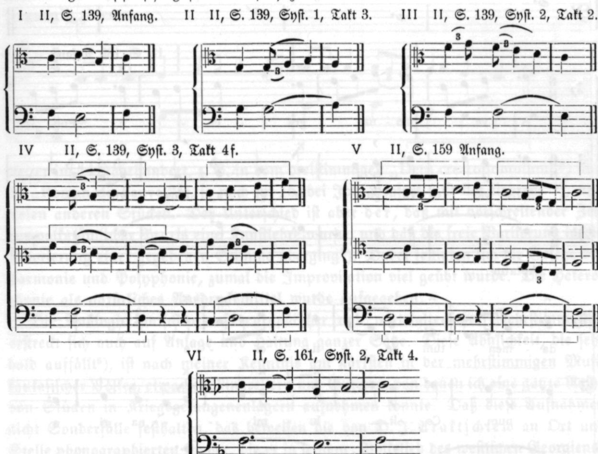


Das eingehakte Tenormotiv wird im Quintenabstand von der obersten Stimme in gleichzeitiger Variierung gebracht. In Takt 7 laufen beide Stimmen in den Einklang. Auch die Mittelstimme bringt das Thema, wenn auch in einer noch freieren Umbildung. Einige Takte später begegnet die Stelle:

II, S. 133, Syst. 4, Takt 8 f.

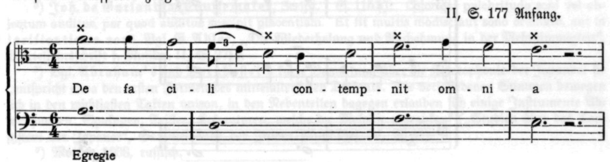


Hier wird das Thema von der Mittelstimme variiert, während die Oberstimme eine freie Weiterbildung bringt. Sieht man die Variierungen genauer durch, so zeigt sich, daß sie auf Verzierungsmanieren ausgehen, auf Durchgänge, Einschalttöne, trillerartige Doppelschlagsformen usw., z. B.:



Auch hierin gleicht die heterophone Praxis des Mittelalters der Musikübung der Javaner, Siamesen, Japaner, Russen usw., denn auch bei ihnen bilden sich die Varianten über dem Thema aus improvisierten Ausschmückungen der melodischen Linie. Die Technik der Motette im 13. Jahrhundert kann somit aus derselben Wurzel abgeleitet werden wie diese Kunst: aus der freien Veränderung einer Melodie durch den Vorsänger, während die Choristen das schlichte Thema bringen. So hat man sich wenigstens die Anfänge zu denken. Aus dieser vom Volk geübten Praxis entwickelten Kunst- und Berufsmusiker ihre mehrstimmigen Kompositionen, und zwar unter strengem Anschluß an das Organum.

Daß sich die Varianten nicht nur über die gewöhnlichen thematischen Teilgruppen erstrecken, sondern daß sie das gesamte Material des Tenors aufnehmen, mögen noch ein paar Beispiele zeigen:



Qui de mor - te sem per ex - - - co - gi - tat

II, S. 189 Anfang.

A ve, ple - na gra - ci - e, Fun-

Sal - ve, vir - go re - gi - a, Flos vir - gi-

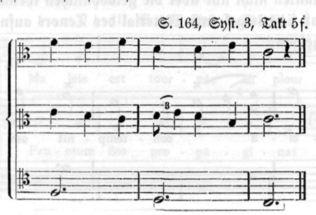
Aptatur.

da - men - tum le - - ti - ci - - e

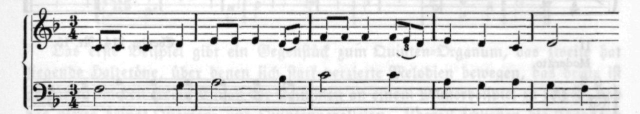
num, Ce - li— lu - mi - - - na - ri - a

In beiden Stücken erklingen zum Thema Variierungen. Diese Gleichzeitigkeit von Motiv und Umbildung ist das eigentlich primäre Moment der mehrstimmigen Motettenpraxis. Sekundär kommt die Einhaltung organaler Harmoniefortschreitungen hinzu, die indes weder melodiebildend noch kontrapunktisch selbständig wirken. Sie halten aber die Zusammenklänge viel stärker in Konsonanzen zusammen, als es beispielsweise in der virtuosen Heterophonie außereuropäischer Völker der Fall ist. Trotzdem entstehen Reibungen, z. B. Sekundparallelen, die sich beim gleichzeitigen Variieren des Themas fast von selbst einstellen:

S. 164, Syst. 3, Takt 5f.



Die mittelalterliche Heterophonie, die im Grundwesen wie in Einzelheiten mit der der asiatischen Völker übereinstimmt, wirkt in der Kunstmusik bis in das Zeitalter der Trienter Codices nach. Im Codex Montpellier ist sie zu verfolgen, z. B. in dem Stück „Qui amours", von dem ich nur den Anfang der Außenstimmen in Riemann's Übertragung[1]) zitiere:



weiter im 14. Jahrhundert, z. B. in dem dreistimmigen „Deus creator omnium"[2]) und im „Roman de Fauvel"[3]), ja noch im 15. bei Joh. Brasart („O flos flagrans"[4]), und vielen anderen Stücken. Der Unterschied ist aber der, daß mit vorschreitender Zeit aus volkstümlicher Praxis eine Kunstlehre wurde, und daß die freie Variierung in die Kolorierung einer gegebenen Stimme überging[5]). Dabei festigten sich die Gesetze der Harmonie und Polyphonie, zumal die Improvisation viel geübt wurde. Die Heterophonie als natürliches Ausdrucksmittel wurde aufgegeben.

Die Analogie zwischen außereuropäischer und mittelalterlicher Mehrstimmigkeit erstreckt sich auch auf Anlage und Haltung ganzer Sätze. Diese Ähnlichkeit, die sehr bald auffällt[6]), ist nach meiner Kenntnis am stärksten in der mehrstimmigen Musik kaukasischer Völker, etwa bei Mingreliern und Guriern, von denen ich eine ganze Reihe von Stücken in Kriegsgefangenenlagern aufnehmen konnte. Daß diese Aufnahmen nicht Sonderfälle festhalten, das beweisen die von D. J. Araktschiew an Ort und Stelle phonographierten Lieder, die er in seinem „Volkslied des westlichen Georgiens" in Übertragung vorlegt[7]). Sie zeigen im Prinzip alle das gleiche Bild: der Vorsänger beginnt mit einem kurzen Solo, dann tritt eine zweite, eine dritte Stimme hinzu und alle drei laufen nun mit Unterbrechung oder in freien Einsätzen nebeneinander, bald in parallelen Terzen, Quarten und Quinten, bald in Gegenbewegung oder dissonanten Reibungen. Oft bleibt eine Stimme auf einem Ton hängen, während die beiden andern sich weiter bewegen, oder der Satz wird zwei- oder dreistimmig. Stets sind aber alle Stimmen zum Schluß in schönstem Einklang beieinander. Ein paar Beispiele werden das deutlicher machen, etwa folgende Stellen:

---

[1]) Handbuch der Musikgeschichte I, 2 S. 207 f.

[2]) Early Bodleian Music by J. F. R. and C. Stainer Vol. II S. 32, I Faksim. XII f.
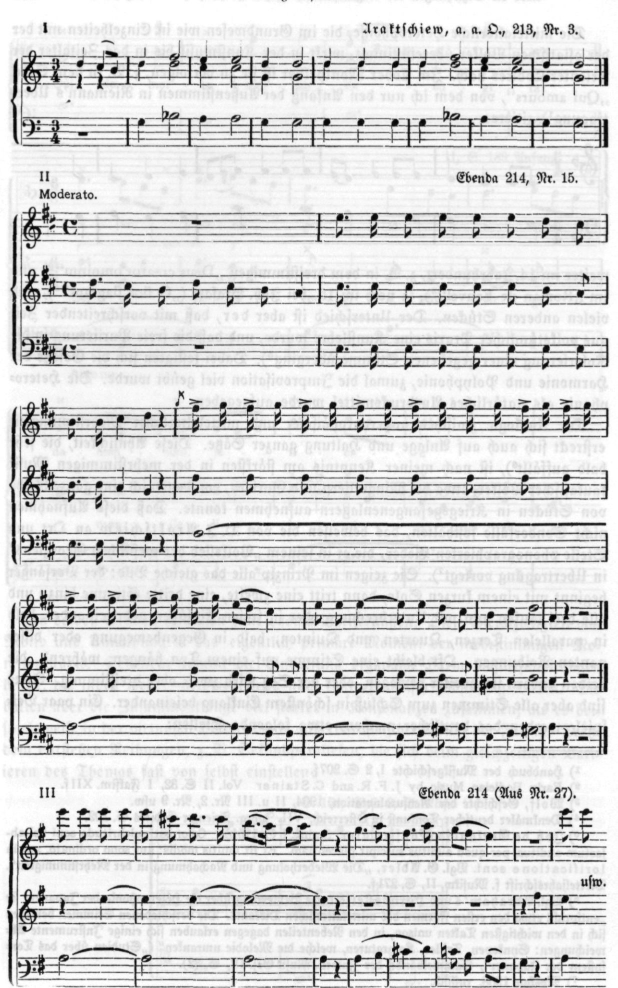
[3]) Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, 1904, II u. III Nr. 2, Nr. 9 usw.

[4]) Denkmäler deutscher Tonkunst in Österreich, VII. Jahrg. Trienter Codices S. 102.
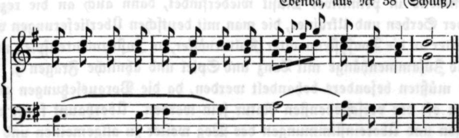
[5]) Joh. de Garlandia (Coussemaker, Script. I S. 115 b): Color est pulchritudo soni vel objectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam. Et fit multis modis: aut sono ordinato, aut in lorificatione soni. Vgl. G. Adler, „Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit". Vierteljahrsschrift f. Musikw. II, S. 271 f.

[6]) Vgl. Abraham's und Hornbostel's kurze Bemerkung über die Heterophonie der Japaner: sie „entspricht etwa den ersten Formen des mittelalterlichen Diskants. Die verschiedenen Stimmen bewegen sich in den wichtigsten Takten unison, in den Nebenteilen dagegen erlauben sich einige Instrumente Abweichungen: Synkopen, Triller, Koloraturen, welche die Melodie umranken" („Studien über das Tonsystem der Japaner", Sammelbände der Intern. Musik Ges. IV, S. 32).

[7]) Moskau 1908, russisch.

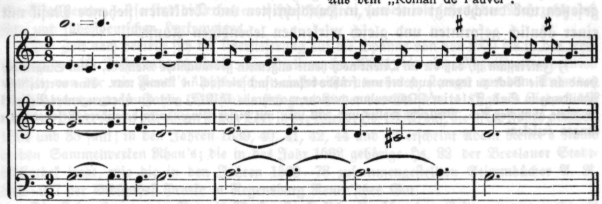

I
Araktschiew, a. a. O., 213, Nr. 3.
II
Moderato.
Ebenda 214, Nr. 15.
III
Ebenda 214 (Aus Nr. 27).
usw.

Ebenda, aus Nr 38 (Schluß).



Das erste Beispiel gibt ein Gegenstück zum Quinten-Organum, das zweite hat liegende Haltetöne, über denen sich stark verzierte Melodien bewegen, das dritte ist gewählt, um den freien Einsatz der Stimmen an einem Musterbeispiel zu zeigen, und das vierte bringt Quarten- und Quintenparallelen. Überall schließen die Chöre im Einklang oder seltener in der Quinte. Es ist das gleiche Bild wie im Diskant des 13. und 14. Jahrhunderts. Und stellt man Stücke aus dieser Zeit mingrelischen oder westgeorgischen Chören gegenüber, z. B.:

Wolf, Gesch. der Mensural-Notation III, Nr. 5
Aus dem „Roman de Fauvel".



so ist kaum ein Unterschied in der Technik der Stimmführung zu sehen. Wenn nun im Mittelalter noch verschiedene Texte gleichzeitig gesungen wurden, so kann der Eindruck dieser Musik nicht sehr verschieden von dem kaukasischer Völker gewesen sein.

Mit diesen Feststellungen soll nicht mehr als eine Parallele gegeben werden, denn die abendländische Kunst wird von schrift- und notenkundigen Musikern und Gelehrten getrieben, während die westgeorgische auf volkstümlichen Gewohnheiten beruht. Aber es zeigt sich doch, daß frühe Entwicklungsstadien der abendländischen Kunst noch heute an der Musikübung fremder Völker studiert werden können, und daß in beiden ähnliche Bedingungen zu gleichen Ausdrucksmitteln führen können.

* * *

Damit sind die Grundformen der Mehrstimmigkeit bei Natur- und anderen Völkern des Ostens und ebenso im Abendlande nachgewiesen: das Organum, das Bordunieren, die Heterophonie und die Technik des Diskants. Man kann sagen, daß die Entwicklung der Mehrstimmigkeit auch bei uns auf volkstümliche Gewohnheiten und Manieren zurückgeht, ja daß sie geradezu festen Naturgesetzen zu folgen scheint, die sich in den verschiedensten Ländern wiederfinden, wenn auch in anderer Weiterführung und anderer Ausdrucksgestaltung.

Es könnten noch viele Parallelen zwischen abendländischer und außereuropäischer Musik gegeben werden. Ich denke etwa an Manieren wie den Hoquetus, der sich

übereinstimmend in primitiver Musik wiederfindet, dann auch an die rezitierenden Gesänge der Serben und Ukrainer, die man mit deutschen Überlieferungen vergleichen könnte, weiter an die Tonsysteme alter Kulturvölker, an Instrumentenspiel, musikalische Praxis und Zusammenhänge mit Tanz und Spiel und ähnliche Fragen[1]). Alle diese Analogien müßten besonders behandelt werden, da die Voraussetzungen gleicher Erscheinungen oft der verschiedensten Natur sein werden. Überhaupt führt von diesen Beziehungen und Übereinstimmungen der Weg weiter zu allgemeinen und speziellen psychologischen und ethnologischen Grundfragen. Aber die hier gegebenen Grundlinien der Vergleichung werden wenigstens die Tragweite und Fruchtbarkeit dieser Studien gezeigt haben. Sie wollen die Ergebnisse der vergleichenden Musikwissenschaft auch der Musikgeschichte dienstbar machen, sie wollen Beobachtungen und Erfahrungen aus dem Studium außereuropäischer Musikübung zur Lösung alter Probleme der Musikgeschichte ausnutzen und damit ein neues Feld für die Beurteilung und Erklärung früher Kunstformen und Ausdrucksmittel erschließen. Diese Vergleichung der Musik außereuropäischer und einfach gebliebener Völker mit der abendländischen Kunst wird alten Fragen neue Lösungen geben. Sie führt weiter zu allgemein geltenden Naturgesetzen und durchdringt eine nur in Handschriften und Traktaten stehende Musik mit einer ähnlich geformten und gleich wirkenden lebendigen Kunst.

---

[1]) Interessant ist, daß die im Orient noch heute allgemein gebräuchliche Methode, beim Singen die Hand an die Backe zu legen, auch bei uns früher bekannt und vielfach in Übung war. Eine vortreffliche Abbildung in Seb. Felstin's Opusculum musicae mensuralis 1519 (?) gibt ein überzeugendes Beispiel für viele ähnlicher Art. Vielleicht wollte und will man mit dieser Singmanier besondere Resonanzwirkungen erzielen.

Die Magnificat-Kompositionen Adam Rener's

Von

Th. W. Werner, München

Deutsche Denkmäler sind es, die uns das Werk Adam Rener's überliefern. Stammen die Drucke aus Mitteldeutschland—sie gingen fast ohne Ausnahme aus Georg Rhau's Werkstatt hervor, — so sind die erhaltenen Handschriften, soweit wir sehen, der Mehrzahl nach süd- und südostdeutschen Herkommens.

Der Zeit nach verteilt sich die Überlieferung auf die Spanne von vor 1500 bis in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts hinein: die Berliner Hs. 40021, die eine Magnificatkomposition enthält, von der wir Rener's Urheberschaft einstweilen annehmen, stammt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts; im Jahre 1512 finden sich zwei Lieder des Meisters in Oeglin's Liederbuch; dieselben Lieder treten mit einem neuen Text in der Wiener Hs. 18810 auf, die in die Jahre zwischen 1524 und 33 fällt; in den Jahren 1539, 40, 41, 42, 44 und 45 erscheint Adam Rener's Name in den Sammelwerken Rhau's; die in das Jahr 1562 gehörige Hs. 92 der Breslauer Stadtbibliothek birgt, wie die in den Jahren 1569—78 zusammengestellten Stimmbücher A. R. 894—907 der Bibliothek Proske in Regensburg Rener'sches Gut.

Die Lebensdauer von Rener's Werk erstreckt sich also über den Zeitraum von mehr als 80 Jahren. Bei der großen und dauernden Anerkennung, deren sich das Schaffen des Meisters zum mindesten in Deutschland erfreute, ist es verwunderlich und zu bedauern, daß sich über sein Leben ein undurchdringlicher Schleier breitet.

Der in den Niederlanden häufig zu findende Name Rener kommt oft in Kreuzung mit den Formen Reiner, Rainer, Rayner vor. Doch ist dieser Umstand für Eitner wohl kaum bestimmend gewesen, sich in der „Bibliographie" (1877) für die Schreibweise „Reiner" zu entscheiden; sie ist vielmehr auf einen Lesefehler zurückzuführen, der ihm oder seinem Helfer bei der Bearbeitung der „Officia paschalia" von 1539 begegnet ist: zwischen den Stücken von Adam Rener, die mit dieser Namensform gezeichnet sind, steht dort nämlich ein Graduale von C. Rein; sein Diphthong färbte auf den Namen unseres Komponisten ab, und so erschien ein Adam Reiner in der Beschreibung des Drucks unter 1539e, von wo aus die falsche Schreibweise, da der Druck der zeitlich erste dieser Gruppe mit Kompositionen Rener's ist, in das Inhaltsverzeichnis der „Bibliographie", später (1900f.) in das „Quellenlexikon" und auch in das Riemann'sche „Musiklexikon" überging, wo ein Artikel über den Meister seit der fünften Auflage (1900) zu finden ist.

In Drucken und Handschriften kommt nur die Form Rener[us] vor.

Der Vorname Adam ist in den Niederlanden weit weniger im Gebrauch gewesen als in Deutschland. Doch steht der Versuchung, seinen Träger als Deutschen in Anspruch zu nehmen, ein gewichtiges Bedenken entgegen.

Neben dem Buchstaben M hat uns Rener ein Zeugnis aus seiner Zeit über seine Person hinterlassen in dem Wörtchen Leodiensis, das in den Drucken von 1541 und 1545 (hier nur im Alt- und Baßheft) auftritt. Nachforschungen in Lüttich, dem damit nach dem Brauch der Zeit bezeichneten Geburtsort des Meisters, verboten sich durch die Ungunst der Verhältnisse;

doch wurde die irgend Erfolg verheißende Literatur über Lüttich in weitem Umkreis herangezogen und gewissenhaft durchforscht — leider, wie schon angedeutet wurde, ohne Erfolg[1]).

Dies Ergebnis kann um so weniger befremden, als die moderne niederländische Musikgeschichtsschreibung, die sonst in der Betonung nationaler Ansprüche eifrig ist, Adam Rener's nicht erwähnt. Die erste Nachricht von fremder Seite über ihn bringt das 1732 in Leipzig erschienene „Musicalische Lexikon" des trefflichen Joh. Gottfried Walther, wo es S. 520 b heißt: „Reneri (Adam) ein Componist ums Jahr 1555," eine Angabe, die 1742 von J. H. Zedler wörtlich übernommen wurde. Da weder die Meßkataloge des 16. Jahrh., noch Brossard Rener kennen, muß angenommen werden, daß Walther einen heute verlorenen Druck mit Beiträgen Rener's in Händen gehabt habe. Auch Gerber hat vielleicht diesen Druck gesehen; dazu einen ebenfalls heute nicht mehr nachzuweisenden von 1538. Gerber's Notiz, die den Komponisten zuerst als Lütticher hinstellt, wanderte mit einer kleinen, wohl zufällig entstandenen Änderung in das „Dictionnaire" von Choron und Layolle, das 1811 in Paris erschien. — Damit ist die Beteiligung der Lexikographie und Enzyklopädie an der Belichtung unseres Komponisten in ihrem ganzen Umfange bis zum 19. Jahrhundert hin dargestellt.

Die älteren Musikgeschichtsbücher gehen an Adam Rener vorüber. A. W. Ambros berichtigt 1868 im dritten Bande seiner Musikgeschichte auf S. 289 an der Hand der Drucke von 1541 und 45 die Angaben seines Oheims R. G. Kiesewetter, der „Renner" als deutschen Meister in die Epoche Willaert's eingestellt hatte. Auch Otto Kade spricht den Komponisten in seiner von 1871 datierten Untersuchung über den „neuaufgefundenen Lutherkodex von 1530" als Lütticher an — er werde „daher gewöhnlich mit dem Beinamen Leodiensis bezeichnet" — und möchte ihn zu einem Lieblingsmeister Luther's stempeln.

Im Jahre 1877 erschien R. Eitner's „Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts", die in bezug auf Rener fast zuverlässig ist.

Nicht ganz das gleiche Lob verdient das „Quellenlexikon" desselben Verfassers, dessen Angaben ergänzt und berichtigt werden können.

Von den neueren Darstellungen der Musikgeschichte geht sowohl die seit 1901 erscheinende Oxford History of music, wie auch A. Schering's 1914 veranstaltete Neuausgabe des Dommer'schen Handbuchs an Rener vorüber. H. Riemann, der ihn in seinem „Handbuch der Musikgeschichte" II, 1 (1907), S. 305, ohne Rhau's Anmerkungen zu übersehen, als Deutschen hinstellt und behandelt, wirft in seinem Musiklexikon die Frage auf, ob Adam Rener, da ein Stück von ihm, ein Magnifikat des achten Tones, in dem Berliner Mus. ms. 40021 stehe, bei seinem spät erfolgenden Auftreten in den Drucken Georg Rhau's noch in das 15. Jahrhundert, dessen Ende die Handschrift angehört, falle. Riemann scheint die Frage unter Hinweis auf das Erscheinen des Meisters mit zwei Liedern im Oeglin'schen Liederbuche von 1512 zu bejahen. Da die Berliner Handschrift gut zwanzig Jahre vor Erhard Öglin's Druck liegt, so würde sich, wenn man das in ihr bewahrte Magnifikat als echt annimmt, Rener's Geburtsdatum um ebenso viele Jahre in das 15. Jahrhundert zurückschieben, die merkwürdige Kluft vor dem Erscheinen der Hauptwerke in der Spanne der Jahre zwischen 1539 und 45 sich noch vergrößern. Die Zweifel an der Echtheit des Stückes in der Berliner Handschrift, das mit einer Namensform gezeichnet ist, die nicht eindeutig auf Rener bezogen werden muß, vermehren sich durch den Buchstaben M, dessen früher gedacht wurde; er steht vor dem Namen[2]) und ist eine Suspension

[1]) Kurz vor Drucklegung dieser Arbeit überrascht mich Herr Professor Dr. Sandberger mit der Mitteilung, daß Rener's Name in den Jahren 1507 bis nach 1517 in den „Hofkleiderbüchern" des Staatsarchivs zu Weimar (Reg. Bb. 5924) erscheine; er wird hier einmal (1507) Adam Reyneri componist, sonst Adam Reneri componist, auch Adam componist oder Adam von luttich genannt. Die Folgerungen aus der Stellung des Meisters als Komponist in der Kapelle Friedrichs des Weisen für die Lutherforschung zu ziehen, hat Herr Professor Sandberger, dem ich für sein freundliches Interesse herzlich danke, sich vorbehalten.

Die im Verlauf dieser Untersuchung wahrscheinlich gemachte Ansetzung von Rener's Geburtszeit in das neunte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts wird durch die Weimarer Daten erfreulicherweise nicht erschüttert.

[2]) In seinem „Kleinen Handbuch der Musikgeschichte" (Bd. 2 der Handbücher von X. Scharwenka, zweite Aufl. 1914) spricht H. Riemann wohl versehentlich von M. Rener.

entweder für einen Vornamen — Martinus etwa — oder für die Standesbezeichnung Magister. Sollte diese Auslegung zutreffen, so wären wir, da es sich um einen in nicht allzu früher Jugend zu erwerbenden akademischen Grad handelt, gezwungen, das Jahr seiner Geburt wieder um mindestens fünfundzwanzig Jahre zurückzustecken. Wir kämen zu dem seltsamen Ergebnis, daß ein Meister[1]) mit der Hauptmasse seiner Werke achtzig bis neunzig Jahre nach seiner Geburt erscheint und zwar in Deutschland, wo der Notendruck auf eine halbhundertjährige Zeit der Blüte zurückblicken konnte. Eine stilkritische Untersuchung des in der Handschrift 40021 erhaltenen Magnificat wird zu zeigen haben, ob die Komposition aus der Feder eines immerhin schon gereiften Mannes entstamme, oder aber, ob ein frühreifer Jüngling ihr Urheber sei. Kommen wir zur Ablehnung beider Annahmen, so wird es damit sein Bewenden haben müssen, daß wir in den Liedern des Öglinschen Buches die ersten Früchte von Adam Rener's kompositorischem Schaffen sehen.

In neuester Zeit hat G. Eisenring eine Würdigung des Komponisten unternommen in seiner Studie „Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae bis um 1560", erschienen o.J.[2]) in P. Wagner's „Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz)" als Heft 7. Eisenring rückt den Meister in die Nähe Isaac's, während Ambros ihn von Josquin abhängig machen möchte. Die auf Seite 150 stehende Übertragung des dreiteiligen Introitus „Puer natus est" ist der einzige Neudruck einer geistlichen Komposition Adam Rener's; die Partiturausgabe von Öglin's Liederbuch in R. Eitner's Publikationen 9 (1880) vermittelt die Kenntnis zweier weltlicher Lieder.

Handschriftlich liegt eine Spartierung aller Werke des Komponisten beim Verfasser dieser Arbeit, der nicht unterlassen möchte, den Bibliotheksvorständen, die ihn durch Darleihung ihrer Schätze und auf andere Weise unterstützten, herzlich Dank zu sagen. Folgende Anstalten kamen in Betracht:

Berlin, Pr. Staatsbibliothek mit Mus. ms. 40013 und 40021; Officia de Nativitate, 1545 b.
Breslau, Stadtbibliothek mit Hs. 92.
Eisenach, Großherzogl. Karl-Alexanderbibliothek mit einem hs. Chorbuch des 16. Jahrhunderts.
Gotha, Herzogl. Bibliothek mit dem Ms. in gr. fol. 1. vol. cod. cart. A. n. 98
Heilbronn, Gymnasialbibliothek mit Vesperarum precum officia, 1540e.
Jena, Universitätsbibliothek mit Tricinia, 1542g.
Kassel, Landesbibliothek mit Opus decem missarum, 1541.
Königsberg, Universitätsbibliothek mit Sacrorum hymnorum liber primus, 1542f.
Leipzig, Universitätsbibliothek mit ms. 1494.
München, Staatsbibliothek mit Mus. ms. 34, 3232 und 3155, mit Öglin's Liederbuch, mit Officia paschalia, 1539e und Postremum vespertini officii opus, 1544 b.
München, Universitätsbibliothek mit Mus. ms. in 8° 328—331.
Regensburg, Bibliothek Proske mit den Hss. A. R. 838—843, 855—856, 894—907 und dem Druck Sacrorum hymnorum lib. primus, 1542f.
Wien, K. K. Hofbibliothek mit Ms. 18810.

Bevor wir an das eigentliche Problem, die Feststellung von Adam Rener's Verhältnis zu dem Magnificat der Berliner Handschrift, treten, ist es geboten, über seine musikalische Erscheinung, seinen Stil und seine Technik einiges Licht zu verbreiten. Vielleicht gelingt es, seine Stellung durch Vergleich mit der Ausdrucksweise anderer Meister — Josquin und Isaac wurden schon genannt — festzulegen!

Da das im Kern der Untersuchung bleibende Werk ein Magnificat ist, Rener

[1]) An eine durch einen freundlichen Theoretiker verursachte „Renaissance", wie sich einer solchen etwa Adr. Banchieri, Anton Brumel, Josquin, Const. Festa, Matth. Greitter, Pierre de la Rue, Jean Mouton, Joh. Okeghem oder Ludwig Senfl zu erfreuen hatten, ist hier nicht zu denken.

[2]) Wohl 1912. Eine Besprechung des Buches von J. Wolf ist zu finden in der „Zeitschrift der IMG" 15, 5, S. 136.

aber in dieser Kunstform eine beglaubigte Reihe von acht Stücken hinterlassen hat, ist es billig, sie untereinander in Beziehung zu setzen. Mit A. Divitis, Ant. de Fevin, J. Galliculus, Jachet, Morales, Loiset Pieton, Pipelare, P. de la Rue, J. Richafort, Tugdual und Verdelot tritt Adam Renerus als Komponist einer geschlossenen Sammlung von Magnificat in einem Druck: POSTREMUM VESPERTINI OFFICII OPUS der Wittenberger Anstalt von Georg Rhau im Jahre 1544 auf.[1])

* * *

Das „Magnificat“ mit dem Benedictus (Luc. 1, 68—79), dem Nunc dimittis (Luk. 2, 29—33) und dem Gloria in excelsis (Luk. 2, 14) zu den neutestamentlichen, den psalmi maiores[2]) gehörig, ist die liturgische und musikalische Bezeichnung für den Lukas 1, 46—55 überlieferten Lobgesang nach seinem Anfangswort. In der orientalisch-griechischen Kirche bildet er seit den ältesten Zeiten einen Teil der Mette. Während des Gesangs, der an Maria gerichtet ist, beräuchert der Diakon den Tisch und den Altar. In der abendländischen Kirche war das Magnificat schon vor dem Jahre 600 eingebürgert; unter Gregor dem Großen[3]) tritt es in die Liturgie der Vesper ein, wo es seinen Platz noch heute hat. — Das Dankgebet aus dem Munde der Maria[4]) wird beschlossen mit dem die ganze Gemeinde einbeziehenden Gloria patri, während die nach der Kirchenzeit wechselnde Antiphon ihm den de tempore-Charakter gibt.

Die Vespern — jeder Feiertag hat ihrer zwei: die erste am Vortage, die zweite am Festtage selbst — gehören den horae, den sieben Tagzeiten an.

In dem Druck Rhau's von 1540 „Vesperarum precum officia“ ist das figuraliter zu singende Material für die Vespern einer ganzen Woche vom Sabbat über Dominica bis zur feria sexta niedergelegt.[5]) Im Verfolg der Samstagvesper soll versucht werden, ein Bild des Verlaufs der Feier zu geben.

Einleitung: Orgel. Stilles Gebet: Pater noster und Ave. Der Priester singt, indem er sich mit dem Kreuze bezeichnet: „Deus in adiutorium meum intende.“

Chor: „Domine, ad adiuvandum me festina“. Gloria patri“, etc. mit abschließendem „Alleluia“ oder (in der Zeit von Septuagesima bis Ostern) mit „Laus tibi Domine, rex aeternae gloriae.“

Antiphonen und Psalmen: in der Vesper werden fünf Psalmen, die aus dem 109. bis 147. entnommen werden, in den Psalmtönen, deren Wahl vom Inhalt der Psalmen abhängen soll, gesungen. Jeder Psalm schließt mit dem Gloria patri. — Die Antiphon wird dem Psalm vorausgeschickt und nachgesetzt[6]). Die ganze Antiphon wird nach

---

[1]) Beschreibung in Eitner's „Bibliographie“ unter 1544b.

[2]) Enchi-/ridion vtri-/usque Musice Practice/a Georgio Rhau-/uo congestum, Datiert: Lipsiae Anno MDXX, Teil I, fol. K,,r: ..Duplices sunt psalmi, quibus in divinis vtimur rebus, Maiores vt Benedictus, Zachariae canticum et Magnificat diuae virginis. Et minores sunt omnes alii, praeter dictos. Canticum symeonis in quibusdam diocesibus pro Majore, in quibusdam pro Minore psalmo reputatur.“

[3]) Papst von 590—604.

[4]) Über die sich widersprechenden Auffassungen siehe: „Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche“3 XII (1905), S. 71.

[5]) Im heutigen Brevier geht die Reihe von Dominica zum Sabbat. Vgl. auch: Psalterium breviarii romani.

[6]) In der österlichen Zeit wird jeder Antiphon, die nicht schon ein Alleluia hat, ein solches angehängt.

dem Psalm immer, vor dem Psalm nur in festis duplicibus gesungen. Bei den Simplexfesten wird die Antiphon nur angestimmt (bis zum asteriscus) und zwar choraliter vom Kantor Chor: Erster Psalm[1]) VI. toni: Benedictus Dominus.

Antiphona[2]) ferialis per annum: Benedictus Dominus.

Zweiter Psalm VIII. toni: Exaltabo te.

Antiphona: In aeternum.

Dritter Psalm IV. toni: Lauda anima.

Antiphona: Laudabo Deum.

Vierter Psalm: VIII. toni: Laudate Dominum.

Antiphona: Deo nostro.

Fünfter Psalm VI. toni: Lauda Hierusalem.

Antiphona: Benedixit.

(An Sonn- und Feiertagen nach Ostern werden die fünf Psalmen unter eine Antiphon: "Alleluia" gezogen.)

Das Kapitel (capitulum aus der Schrift): es steht in Beziehung zum Fest oder Kirchenjahr. Nach der Lesung singt der Chor choraliter: „Deo gratias" mit der Kadenz aus dem Schluß der Lesung[3]). Dem capitulum folgt ein responsorium breve[4]), das aber auch durch den Hymnus ersetzt werden kann. Der Hymnus, ist ein oft sich syllabisch haltender, manchmal auch zwei Noten, selten aber größere Notengruppen auf einer Silbe duldender Strophengesang. Steht er an Stelle des Responsorium breve, so schließt sich ihm ein kurzer, sonst dem Responsorium zugehöriger Satz an: die Versikel mit ihrem Responsorium; dieses gehört immer dem Chor, jene wird in feierlicher Vesper von zwei Geistlichen am Altar, sonst auch von einem oder zwei Solisten (Knaben) gesungen — bei Rhau ist es vierstimmig behandelt.

An drei Tagzeiten den Lauden, der Vesper und dem Completorium wird ein canticum aus dem neuen Testament eingelegt. In der Vesper ist es das durch eine aus der heutigen Liturgie verschwundene Responsion eingeleitete Magnificat, das, unter Bekreuzung stehend angehört, während der Inzension des Altars gesungen wird[5]). Zu Anfang und Schluß erklingt eine größere den Tagesgedanken aussprechende Antiphon, die vom Priester angestimmt und an allen Duplexfesten vom Chor fortgesetzt wird; ihr stark konzentischer Charakter verbietet, sie etwa zur Orgel zu rezitieren — sie muß gesungen werden. Im Ton stimmt sie natürlich mit dem Magnificat überein.

Die Vesper, deren musikalischer Höhepunkt im Magnificat erreicht ist, wird beschlossen durch Oration, Commemoration, Gruß und Gegengruß, Benedicamus, Deo gratias, Gebet für die Verstorbenen, Anrufung der Mutter Gottes und sekretes pater noster.

Intoniert wird das Magnificat choraliter von zwei Sängern des Chors nach einem der im Vesperale[6]) angegebenen Psalmtöne. Der Chor nimmt die übrigen Worte des ersten Verses auf. Die folgenden Verse werden entweder vom Chor, oder abwechselnd von einer oder mehreren Stimmen vorgetragen. Der Wechsel von Solo und Chor ist aus dem Choral bekannt; an die reich melismierten, dem Solisten überlassenen Teile, in denen das Wort vor dem tonalen Element zurücktritt, und die in

---

[1]) Das heutige Brevier hat eine andere Anordnung der fünf Psalmen.

[2]) Die zahlreichen Antiphonenkompositionen sind in dem Druck durchweg von Joh. Stahel: er scheint auf Bestellung gearbeitet zu haben. Im übrigen zeigen die einzelnen Abteilungen ein ähnliches Gesicht, wie die in der Breslauer Handschrift 92: die Beiträge der verschiedenen Komponisten sind bunt zusammengewürfelt; in dieser Vesper z. B. erscheinen die Namen: Joh. Walther, A. Rener, Th. Stoltzer, Jo. Galliculus, B. Ducis und G. Forster. — Die Psalmen werden sitzend angehört, während die Gläubigen an andern Stellen der Feier stehen oder knien.

[3]) Vesperale rom. Communio vesperarum, tonus capituli.

[4]) Anscheinend kommt dies Resp. br. aus der monastischen, speziell der benediktinischen Liturgie. (Freundliche Mitteilung des Herrn Chorvikar Dr. Ursprung).

[5]) In der Vesper finden sich so Gesänge aus dem alten Bunde (die Psalmen), aus dem Besitz der Kirche (der Hymnus) und aus dem neuen Testament (das Magnificat) zusammen.

[6]) Commune vesperarum III.

musikalischer Hinsicht mehr Entwicklungsmöglichkeiten boten, schloß sich schon früh, schon in ihren ersten Anfängen, die Mehrstimmigkeit an. Auf den lyrisch-schwungvollen Stellen des Chorals beruhend bedeutet Mehrstimmigkeit Feierlichkeit; im Hinblick auf die, gegen die akzentische Rezitation gehalten, große Schwierigkeit der Ausführung bedeutet Mehrstimmigkeit Sologesang, wenigstens für die erste Zeit der Entwicklung.

Der Lobgesang lautet nach seinen einzelnen Versen[1]):

1. Magnificat anima mea Dominum.
2. Et exultavit spiritus meus: in Deo salutari meo.
3. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
4. Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen eius.
5. Et misericordia eius a progenie in progenies: timentibus eum.
6. Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.
7. Deposuit potentes de sede: et exultavit humiles.
8. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.
9. Suscepit Israel puerum suum: recordatus misericordiae suae.
10. Sicut locutus est ad patres nostros: Abraham, et semini eius in saecula.

Es schließt sich an das

11. Gloria patri et filio et spiritui sancto

und das:

12. Sicut erat in principio nunc et semper: et in saecula saeculorum. Amen.

Mehrstimmig gesungen werden in der Regel die unter den geraden Zahlen stehenden Verse, während das erste Wort und die andern Verse choraliter vorgetragen werden. Jedoch scheint sich dieser Brauch erst allmählich entwickelt zu haben[2]). Dufay wenigstens behandelt in den beiden neugedruckten[3]) Magnificatkompositionen neben dem ersten, choraliter gesungenen Wort alle Verse, also den ganzen Lobgesang, mehrstimmig.[4]) Das anonyme Magnificat des Schedelschen Gesangbuchs[5]) führt in den Vorschriften zur Auflösung der Notationsrätsel die Sätze: Magnificat (1), Quia respexit (3), Deposuit (7), Suscepit (9) und das Gloria patri (11) auf, während das ebenfalls noch dem 15. Jahrhundert angehörige Stück in dem Leipziger Mensuralkodex[6]) sicher das Quia fecit (4), das Fecit potentiam (6) und das Esurientes (8) mehrstimmig behandelt und sich damit der allgemeinen Praxis nähert, wobei man für den ersten, textlosen Satz das Et exultavit (2) annehmen und einen fol. 189v stehenden Satz, den Riemann als neues Stück ohne Text unter Nr. 148 seiner Beschreibung bucht, für das Sicut locutus est (10) heranziehen müßte, um ein vollständiges Magni-

---

[1]) Doppelpunkte im Text zeigen die Kadenzstellen an.

[2]) Klarheit darüber kann nur der Kenner der bis jetzt ungehobenen Schätze der Trienter Codices besitzen.

[3]) Trienter Codd. I. hrsg. von G. Adler und O. Koller in den „Denkm. d. T. i. Ö." VII (1900), S. 169 und 174. — In ihnen spielt das Prinzip der Wiederholung im großen eine Rolle: derselbe Satz gilt mit unwesentlichen Veränderungen für zwei, drei, oder vier Verse des Textes. Ein Plan, nach dem die Verteilung geschehen könnte, ist nicht erkennbar, da im ersten auf den Satz des Et exultavit die Sätze Fecit potentiam und Sicut locutus est treffen, während im zweiten der Et exultavit-Satz noch das Et misericordiae, das Esurientes und das Gloria trägt.

[4]) Doch sind in der Handschrift 80b des Capitelarchivs von St. Peter in Rom verschiedene Sätze ohne erkennbares Prinzip ausgelassen. Siehe: Revisionsber. S. 281.

[5]) München, Staatsbibliothek ms. mus. 3232. Die Kanonvorschriften stehen fol. 73r.

[6]) Universitätsbibliothek, Ms. 1494 fol. 188r.

ficat zu erhalten.[1] Auch der fragliche Autor des in der Berliner Handschrift Mus. ms. 40021 bewahrten Magnificat, als den wir einstweilen Rener annehmen, entscheidet sich, wie es dann im 16. Jahrh. allgemein üblich wird, für die mehrstimmige Behandlung der geradzahligen Verse mit Einschluß des Sicut erat. Eine Ausnahme macht Rener mit dem letzten Magnificat der bei Rhau gedruckten Reihe, in dem er, vermutlich um ihm eine erhöhte Bedeutung zu geben, alle Verse und das Gloria durchkomponiert.

Die Blütezeit der Magnificatkomposition war nach dem 15. besonders das 16. Jahrhundert. Im 17. Jahrhundert[2] treten an die Stelle der nun seltener behandelten Magnificatform Litaneien, marianische Antiphonen und Hymnen, während später das Stabat mater in der Beliebtheit bei den Tonsetzern steigt.

Die folgende Aufstellung von Komponisten, die sich auch dem Magnificat zugewandt haben, kann noch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Johannes de Lymburgia (um 1420): Magnificat octo tonorum.

Trienter Codd.: außer einer Reihe von acht mit dem Ton bezeichneten Magnificat fast ein halbes Hundert solcher ohne Tonangabe von ungenannten Meistern; nur Binchois, Gayus, Anthony und Dufay sind mit Namen angegeben. Durch Neudruck erschlossen sind die beiden Kompositionen von Dufay.

G. Dufay: 3st. Magnificat in einer Hs. des Liceo Musicale zu Bologna.

Im Buxheimer Orgelbuch einige Magnificat-Kompositionen.

A. Busnois: zwei Magnificat-Hs. in Brüssel.

Anonymus: Hs. München, Staatsbibl. Ms. mus. 3232, fol. 73^{r}.

Anonymus: Hs. der Leipziger Universitätsbibliothek 1494, fol. 188^{r}.

Fraglicher Verfasser: Mus. ms. 40021 der Pr. Staatsbibl. in Berlin, fol. 261^{r}—262^{r}.

P. de la Rue: Berlin, Pr. Staatsbibl., Mus. ms. 40013, fol. 320:, ein anderes fol. 344: und ein drittes, das nach meinem them. Katalog auch bei Rhau 1544b erscheint, in der Hs. aber keinen Namen trägt, fol. 332^{v}.

J. Prioris: zwei Magnificat-Hs. im Vatikan. Archiv in Rom. Eines auf fol. 356^{v} des Berliner Mus. ms. 40013.

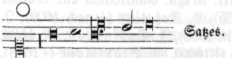
A. Brumel: Zwei Magnificat im Archiv der päpstlichen Kapelle.

A. de Fevin: Berlin, Mus. ms. 40013, fol. 326^{v}; dasselbe bei Rhau 1544b.

Anonymi: eine doppelte Reihe von Magnificat, die erste polyphonen, die andere homophonen Charakters[3] in Berlin, Mus. ms. 40013, von denen nur fünf bestimmt sind (s. o. de la Rue, Fevin und Prioris).

---

1) Die thematische Beschaffenheit des Diskant in diesem Satze verbietet es keineswegs; er lautet zu Beginn: und beruht offenbar, wie die anderen Sätze, auf dem 8. Psalmton. Vgl. den Diskant des ersten oder des dritten



Satzes.

2) Über die Stellung des Magnificat und bestimmter aus ihm hervorwachsender Instrumentalformen im Gottesdienst des ausgehenden 17. Jahrhunderts unterrichtet A. Sandberger in der Einleitung zu der Ausgabe von Joh. und W. Hieron. Pachelbels Klavierwerken. Denkmäler deutscher Tonkunst, 2. Reihe, 2. Jahrg. (1901), Bd. 1, S. XXI f.

3) Ob sich dieser Unterschied auch in den Angaben Attaignant's „priorum" und „ultimorum tonorum" zum fünften und sechsten Buch seiner großen Ausgabe von 1534 widerspiegelt, vermag ich im Augenblick nicht zu sagen.

St. Mahu: Zwei Magnificat in München, Staatsbibl. Mus. ms. 43, fol. 193 u. 205[1]).
Juan Escribano: Ein 4st. Magnificat im päpstl. Kapellarchiv cod. 46.

Im Druck kommen folgende Komponisten vor — teils mit verstreuten Einzelleistungen, teils in den großen Magnificatdrucken von: Attaignant, Paris, 1534f liber quintus, 1534g liber sextus des Sammelwerks; Rhau, Wittenberg, 1544b; Chemin, Paris, 1553l; Le Roy, Lutetiae, 1557c; Fr. Lindner, Nürnberg, 1591 und P. Kauffmann, Nürnberg, 1600a:

Carpentras (E. Genet) 1532, ein Buch Magnificat (nicht in Eitner's Bibl.). — H. Barra 1534 f, F. Dulot 1534 f, A. de Fevin 1534 f, J. Godebrie (Jacotin) 1534 f, P. Hesdin 1534 f, G. de Heurteur 1534 f, J. Lebrun 1534 f, P. Manchicourt 1534 f, A. Mornable 1534 f — J. de Billon 1534 g, M. Gascogne 1534 g, J. Godebrie 1534 g, Du Hamel 1534 g, G. de Heurteur 1534 g, L'Heritier 1534 g, J. Mouton 1534 g, Richafort 1534 g. — L. Senfl 1537[2]). — J. Pieton 1539. — A. Capella 1540 e, Joh. Kugelmann 1540 e, J. Walther 1540 e. — A. v. Bruck 1541 b. — J. de Billon 1542 g (? b), G. Forster 1542 g. — Anonymi 1544 b, J. de Berchem 1544 b(?), A. Divitis 1544 b, A. de Fevin 1544 b, J. Galliculus 1544 b, Chr. Morales 1544 b, A. Rener, 1544 b, L. Pieton 1544 b, M. Pipelare 1544 b, Richafort 1544 b, P. de la Rue 1544 b, Tugdual 1544 b. — P. Collin 1546. — P. Collin 1553 l, Cl. Goudimel 1553 l, M. (?) Guilliand 1553 l, Cl. Martin 1553 l. — P. Collin 1554 c, Cl. Goudimel 1554 c, M. Guilliand 1554 c. — J. Arcadelt 1557 c, P. Certon 1557 c, Cl. Goudimel 1557 c, D. (?) Leschenel 1557 c, — Jac. de Kerle 1562, — Anonymus 1564, A. Scandelli 1564. — B. Bellhaver 1590 d. — Fr. Guerrero 1591, B. Ruffo 1591, M. Barotto 1591. — L. Marenzio 1592. — L. Marenzio 1599. — B. Bellhaver 1600 a, A. Gabrieli 1600 a, G. Gabrieli 1600 a, L. Marenzio 1600 a, Cl. Merulo 1600 a, A. Mortaro 1600 a, B. Neriti 1600a, P. Pacius 1600 a, B. Puteus 1600 a, A. Savetta 1600 a, Fr. Stivori 1600 a, L. F. G. Viadana 1600 a. — Ferd. Lassus 1602. — G. Aichinger 1603[2]). — G. Gabrieli 1611. — N. Argilliano 1612 a. — J. Perlatius 1624 b. — G. Rovetta 1646, O. Tarditi 1646.

Nicht in Eitner's „Bibliographie", die bis zum Jahre 1700 durchgeführt ist, stehen die Magnificatkompositionen folgender Verfasser:

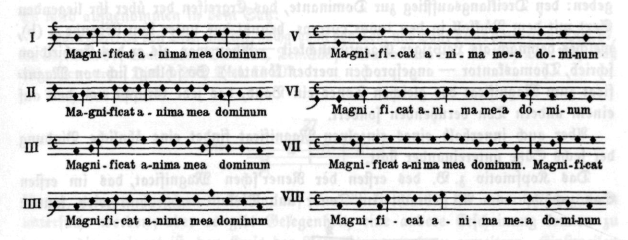
F. Anerio († 1614), P. Agostino († 1629), G. Animuccia († 1570), J. S. Bach († 1750), J. Barnley († 1896), G. Belli († 1594), J. Bonno († 1788), A. Borsaro († um 1591), Bottini, E. Bodenschatz († 1638), Fr. A. Calegari († 1742), G. Caraccio († 1626), M. A. Charpentier († 1704), L. Cherubini († 1842), G. Croce († 1609), Ch. Demantius († 1643), J. F. Doles: „Deutsches Magnificat" († 1797), M. Franck: „Newe, teutsche Magnificat" zu 4—8 Stimmen in vier Bänden 1622 († 1639), J. J. Fux († 1741), G. Ganassi († um 1637), J. A. Hasse († 1783), J. Jannaconi († 1816), N. Jomelli († 1774), M. Lazati, L. Leo († 1756), D. Lobo, B. Klein († 1832), L. Marenzio († 1599), M. le Maistre († 1577), Marianna Anderossi († 1858), Fr. Milleville, Cl. Monteverdi († 1643), A. Mortaro († 1615), W. A. Mozart († 1791), Orlando di Lasso: Jubilus B. M. V. 1619 († 1594), Diego Ortiz: Hymnen, Magnificat usw. 1565, J. Pachelbel († 1706), J. P. Palestrina († 1594), P. Piel († 1835), Johann IV. von Portugal († 1656), H. Praetorius († 1629), J. Pinelli: Magn. omnitonum und deutsche M. († 1587), G. O. Pitoni († 1743), E. Prout († 1835), A. Raselius († nach 1600), J. Reiner († 1606), A. Romberg († 1821), B. Ruffo († n. 1580), J. Sabino (4st. M. 1582, 2. Aufl. 1584), J. Suevus († n. 1661), F. Suriano († 1620), J. Stadlmayr († 1648), J. Stobaeus († 1646), B. Strozzi († um 1620), E. Silas († 1827), J. Valentin († um 1620), O. Vecchi († 1603), L. Vittoria († 1613), L. Vasseur († 1884), A. Willaert († 1562) und N. A. Zingarelli: 73 Magnificat († 1837).

[1]) Neugedruckt von Commer: Musica sacra 17 (1876).
[2]) Neugedruckt in den bayr. „Denkm. d. T." III, 2 (1903).

Das Magnificat gehört als biblisches Canticum in die Psalmodie, welche die einzelnen Verse nach feststehenden melodischen Schematen abwandelt. Auf Grundlage der Kirchentonarten hat der Choral acht Psalmtöne entwickelt, zu denen als neunter der tonus peregrinus[1]) tritt. Die Intonation, in der mehrstimmigen Psalmkomposition des 16. Jahrhunderts choraliter vorgetragen, führt die erste Hälfte des Psalmverses zur Rezitation auf dem tonus currens und zur Mittelkadenz; die zweite Vershälfte, wieder rezitativisch auf der Dominante verharrend, wird mit der Schlußkadenz (finalis), beendet. Die „differentia", auf den Vokalen der Formel seculorum amen notiert, leitet von der im gleichen Ton gehaltenen Antiphon zum Psalm über.[2]) — Der Umstand, daß in der Psalmodie das Wort gegenüber dem Ton in seiner Bedeutung bei weitem überwiegt, führt dazu, daß die eigentliche Tätigkeit des Psalmkomponisten, wie es in den Psalmen Adam Rener's (Eitner 1540e) zu sehen ist, sich in der Anpassung des Textes an die musikalische Formel erschöpft, wobei es gelegentlich nicht ohne Eingriffe an den Kadenzstellen (Auflösung von Ligaturen u. ä.) abgeht.

Wenn Georg Rhau in seinem „Enchiridion"[3]) von 1520 zu den psalmi minores bemerkt, daß sie bei ihrer Verbreitung durch die verschiedenen Gegenden — und, wie wir hinzufügen dürfen, durch die wechselnden Zeiten — Veränderungen unterworfen sind, so ist das Gleiche zu sagen von den psalmi maiores, die Rhau, ein sicherer Gewährsmann als Herausgeber von Sammelwerken für den Vespergottesdienst, wie folgt[4]) angibt:

„Ad dictos eciam tenores maiores psalmos sic applicabis.



Um die Einwirkung des Psalmtones auf das gleichtonige mehrstimmige Magnificat zu zeigen, seien einige Kopfthemen beliebig herausgegriffener Magnificat des fünften Tones aufgeführt:

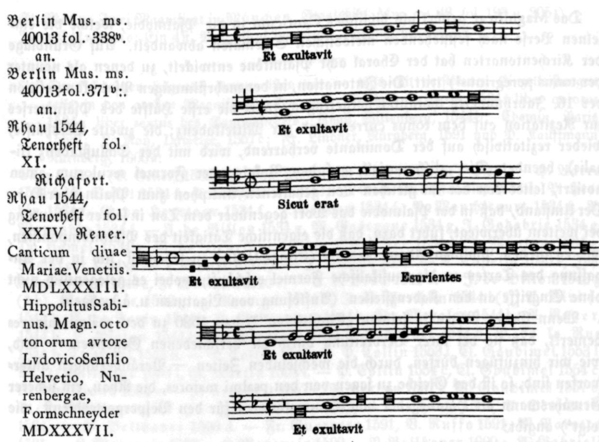
---

1) Bericht des Pariser Congrès international de musique 1900, S. 127 (Gaïsser). Antiphonale sacros. eccl. rom. Romae MDCCCCXII. S. 24*.

2) Ohne Unterbrechung durch die Antiphon wird der „tonus in directum" der Psalmen „Lauda" und „De profundis" am Schluß der Vesper des Totenoffiziums und der Psalm „Deus in adiutorium" der Litanei an Bittagen gesungen. Siehe: Antiphonale sacrosanctae eccl. rom. Romae. MDCCCCXII. S. 25*.

3) fol. K,,,,r: „Scias optime lector Tonorum Intonationes subinde apud alios variari. Quando quidem vna queque & regio & diocesis/nulla non vrbs/libris & aliis vtitur. Et intonandi (sic liceat loqui) consuetudine a superiore vel Δις Δια πασων abhorret."
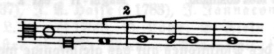
4) fol. K,,,,v f.



Keiner der Komponisten, die sonst alle Merkmale des fünften Psalmtons wiedergeben: den Dreiklangsaufstieg zur Dominante, das Ergreifen der über ihr liegenden Sext mit dem Rückfall in den tonus currens, benutzt das unter ihm liegende h (b), welches demnach als Leipziger Eigentümlichkeit — Rhau war, als er das Enchiridion schrieb, Thomaskantor — angesprochen werden könnte.[1]) So schlingt sich von Magnificat zum Magnificat des gleichen Tones ein Band, das jede Gruppe von den auf einem andern Ton beruhenden sondert.

Aber auch innerhalb eines einzelnen Magnificat findet eine ähnliche Bindung der sechs Sätze untereinander statt.

Das Kopfmotiv z. B. des ersten der Rener'schen Magnificat, das im ersten Satz zunächst vom Alt gebracht im Tenor und Diskant nachgeahmt wird, lautet:



und tritt in allen nur erdenklichen Verwandlungen innerhalb des Stückes an folgenden Stellen auf:

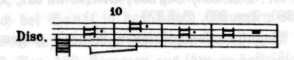
Quia fecit: Diskant 34ff., Alt 34, Tenor 37, Baß 37: Fecit potentiam: Disk. I 70, Alt 75, Ten. 73, Baß 69; Esurientes: Disk. 105, Ten. 110; Sicut locutus est: Disk. (nur die zweite Hälfte) 142, Ten. 138, Baß 140; Sicut erat: Disk. I 182, Disk. II 185, Alt 181, Ten. 184.

So wird das Kopfmotiv (besonders in den hohen Stimmen) als solches aufgenommen, wodurch die Zugehörigkeit des neuen zum vorigen Satze stark unterstrichen wird.

---

[1]) Das h findet sich auch in der modernen Liturgie. Antiphonale sacrosanctae rom. ecclesiae, Romae MDCCCCXII. S. 16*. Die mediatio solemnis (S. 17*) spiegelt dagegen den dem Magnificat zugrunde liegenden Ton genau wieder.
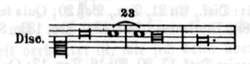
Aber damit nicht genug: auch Einzelheiten aus der weiteren Entwicklung der melodischen Linie, Mittelmotive, stellen durch ihre Wiederholung und Nachahmung eine innigere Bindung der Sätze untereinander her. So tritt im ersten Satz ein auf dem Intervall der Terz beruhendes Mittelmotiv im Diskant auf, das in diesem Satz von den andern Stimmen nicht aufgenommen wird. Es ist zu charakteristisch für das vom Choral noch genährte Musikempfinden der Zeit, als daß es eine nebensächliche und Zufallsbildung sein könnte, und heißt:



In den andern Sätzen tritt es, wieder in mancherlei Umbildungen, wie Umkehrung, Verkleinerung, unter Ausfüllung des Terzschrittes, an folgenden Stellen auf:

Fecit potentiam: Alt 84, Tenor 82; Esurientes: Disk. 113, Baß 113; Sicut locutus est: Disk. 145, Baß 149; Sicut erat: Disk. I 195, Alt 189, 194, Disk. I 206, Disk. II 207.

Ein anderes Mittelmotiv, das die gleiche Behandlung in den andern Sätzen erfährt, lautet im ersten:



Es wird aufgenommen in dem Satz:

Quia fecit: 54 von Disk. und Alt, nachgeahmt von Ten. und Baß; Fecit potentiam: Disk. 87, Alt 95, Ten. 97; Esurientes: Disk. 124, Ten. 130; Sicut locutus est: Alt 163, Ten. 165, Baß 175; Sicut erat: Disk. I 206, Disk. II 207.

Auch das Motiv:

27
Disc.

könnte, und zwar mit gutem Erfolg, auf seine Wirksamkeit in die andern Sätze hinein untersucht werden; aber es gibt Gelegenheit, eine andere Erscheinung kennen zu lernen, die geeignet ist, den Kreis der Betrachtung noch zu erweitern. Einstweilen sei für das einzelne Magnificat als Konstruktionsprinzip festgelegt: Bindung des Kopfmotivs an den Psalmton, Bindung der Sätze untereinander durch das Kopfmotiv, Bindung der Sätze untereinander durch die Mittelmotive. Daß die Bindung sich gern in den hohen Stimmen, besonders im Diskant vollzieht, sei nicht übersehen.

Die neue Erscheinung, zu deren Betrachtung das auf dem Sekundauf- und -abstieg beruhende Motiv Anlaß geben sollte, ist das Hinüberspielen einzelner melodischer und rhythmischer Motive aus einem Stück der Gattung in das andere. Diese Wegwendung zur Obersekunde und der Rückfall zum Ausgangston, ein an sich nahe liegender musikalischer Gedanke, findet sich nicht nur in Rener's Magnificat primi toni in einer Fassung, die das Gebilde als selbständigen Einfall bewerten läßt, nämlich im Ten. 60, Disk. 58, Ten. 100, Disk. 128, Ten. 134, Alt 176/7, Baß 166/8, Baß 177/8 und Disk. II 210/2, sondern sie tritt auch in den Magnificat anderer Töne

auf. Der zweite und achte Psalmton enthalten den Sekundschritt in ihrem initium; sein Auftreten im Kopfmotiv bleibt hier also außer Betracht. Als Mittelmotiv findet sich die Formel in Rener's zweitem Magnificat:

Et exultavit: Disk. 14, 23, Alt 17, Ten. 17, Baß 24; Quia fecit: Disk. 48; Fecit potentiam: Disk. 83, Alt 86, Ten. und Baß 80; Esurientes: Disk. I 119; Sicut locutus est: Disk. 160; Sicut erat: Disk. 196. — Im Magnificat des achten Tones: Et exultavit: Disk. 29; Quia respexit: Disk. 53, 62; Quia fecit: Baß 84, Ten. 86, Alt II 100; Fecit potentiam: Disk. 150, Alt 149, 163; Deposuit: Disk. 194; Esurientes: Ten. 237, Disk. 243, Ten. 245; Suscepit: Baß 267; Sicut locutus est: Disk. 303, Baß 300; Gloria: Alt 321, Ten. 323, Baß 322; Sicut erat: Disk. 382, Alt II 380, Ten. 365, Baß 370.

Auch die übrigen Magnificatkompositionen Rener's zeigen das Vorkommen des Motivs:

Tertii toni:

Et exultavit: Ten. 18, Disk. 20; Quia fecit: Disk. II 35; Fecit potentiam: Disk. 75, 84; Esurientes: Disk. 105, 113; Sicut locutus est: Baß 139, Disk. 144, 154.

Quarti toni: Et exultavit: Disk. 18, Alt, Ten. 16; Fecit potentiam: Ten. 70, Baß 68; Esurientes: Ten. 120; Sicut locutus: Disk. I 150, Ten. 150, Baß 157; Sicut erat: Ten. 210.

Quinti toni: Et exultavit: Disk. 17; Quia fecit: Baß 50; Fecit potentiam: Disk. 74, Ten. 95; Esurientes: Ten. 108, Alt I 109, Alt I 116, Disk. 116; Sicut locutus: Ten. 140, Baß 139; Gloria: Ten. 157; Sicut erat: Ten. 196.

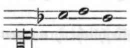
Sexti toni: Et exultavit: Disk., Alt 21, Ten., Baß 20; Quia fecit: Disk. 56, Baß 59; Fecit potentiam: Disk. 75, Ten. 88; Esurientes: Disk. 134, Ten. 133; Sicut locutus est: Ten. 180, Disk. 183, Baß 184.

Septimi toni: Et exultavit: Disk. 17, 20, Alt 16, Ten. 17; Quia fecit: Disk. I 46, Disk. II 37, 44; Fecit potentiam: Disk. 86; Esurientes: Disk. 127f., Alt 128f., Ten. 122, 129; Sicut locutus: Disk. 159, Alt 166, Baß 146; Sicut erat: Disk. I 202, Disk. II 209, Alt 197, Ten. 193, Baß 200.

Daß diese gehäufte Wiederholung der Motive — nur in einer ganz kleinen Zahl von Fällen dient die Formel auch als Kontrapunkt zur Diskantklausel — nicht ohne Plan und künstlerische Absicht geschehe, kann unter Hinweis auf die Bedeutung der Motivwiederholung für die Bindung der Sätze eines einzelnen Magnificat wohl auch für das ganze Magnificatwerk Rener's behauptet werden. Das Motiv, das meist unverziert, in der Mitte des Satzes auftritt, enthält öfter die große als die kleine Sekunde, und entspricht hierin, wie auch in seiner Mittelstellung, der mediatio der Psalmtöne, von denen fünf den Schritt einer großen, zwei, nämlich der erste und sechste, den einer kleinen Sekunde machen lassen, während der siebente den Mittelschluß mit einer überhaupt andern Formel herstellt. Doch findet sich keineswegs der Schritt der kleinen Sekunde etwa besonders häufig in den Magnificat des ersten und sechsten Tones, wie man erwarten sollte, sondern die Anwendung der beiden Sekunden ist ganz frei und hängt von der jeweiligen musikalischen Lage ab. Auch hier ist der Träger des das ganze Magnificatwerk einigenden Motivs, das sich beim ersten Auftreten gern den Worten „in deo" gesellt,[1]) mit Vorliebe der Diskant. Da die Sekundschrittformel in den Dufay'schen Magnificat nicht vorkommt, liegt der Gedanke nahe, sie für eine Eigentümlichkeit Rener's zu erklären, der sich vielleicht engsten Anschluß an den Psalmton zur Pflicht machte. Allein schon das im Leipziger Mensuralkodex stehende Magnificat zeigt eine entschiedene Neigung zum Gebrauch

[1]) In den späteren Sätzen verbindet sich die Formel mit beliebigen Textworten; ein programmatischer Wert kommt ihr nicht zu.

der Formel. Die acht Magnificat Ludwig Senfl's[1]) verhalten sich ungleich in ihrer Anordnung: während das des sechsten Tones sie verschmäht, kommt sie in den andern Magnificat, besonders dem des vierten und fünften Tones, ziemlich häufig vor, im ganzen Werk etwa 54 mal. Mit den Textworten „in deo" verbindet sich die Formel im Magnificat des zweiten, dritten, vierten und siebenten Tones.[2]) Aus dem Baß ist sie fast ganz geflüchtet: sie findet sich in dieser Stimme, die sich einer von der Rener's verschiedenen Technik bedient und Quint- und Quartsprünge, sowie Dreiklangszerlegungen bevorzugt, nur 8 mal, während sie in Rener's Werk 19 mal dort auftritt. Gern hält sie sich auch bei Senfl in den hohen Stimmen auf. Jo. Galliculus, der in seinem Magnificat septimi toni sich enger Bindung an den Psalmton — Bildungen, wie Disk. 123, Ten. 139, stammen aus ihm — befleißigt, wendet die Formel, die er gern in absteigender Linie weiterführt, oft an, im Baß auch zu den Worten „in deo". Kein Freund der Sekundfortschrittsformel ist dagegen der unbekannte Verfasser des Magnificat quinti toni aus der Berliner Handschrift Mus. ms. 40013; dafür bringt er gern ein Gebilde, das den Sekundabschritt durch den Terzabschritt ersetzt:



im Psalmton zu Hause und, wie leicht nachzuweisen wäre, durch die Magnificatkomposition der Zeit weit verbreitet ist, wie sich denn überhaupt gemeinsame Züge innerhalb der Gattung mehr, als in jeder anderen, aufzeigen lassen.

So gerät an gewissen Textstellen der Fluß der figuraliter hinströmenden Melodie plötzlich ins Stocken und geht in die auf einem Tone verharrende Psalmodie über. Die Absicht, die Stelle durch den Wechsel der Stilmittel hervorzuheben, wird desto gründlicher erreicht, je mehr Stimmen sich an der Deklamation beteiligen; oft aber muß sich der Hörer mit der Andeutung des Willens in einer Stimme begnügen. Eine Wendung des Textes, die der Heraushebung besonders wert gehalten wurde, — man darf hier unsere Anschauungen, die sich vielleicht anders entscheiden würden, nicht zugrunde legen — ist die Anführung der Väter zu Zeugen des Versprechens im Sicut locutus est: bei dem Wort „Abraham" tritt die Stilwandlung fast immer ein. Die Kompositionen vor Rener müssen hier außer Betracht bleiben, da sie teils keinen untergelegten Text haben, teils, wie die Dufay's, das musikalische Material andern Sätzen entnehmen. Aber wie der Anonymus der Berliner Handschrift Mus. ms. 40013 beim Wort „Abraham" in der Mehrzahl der Stimmen die bewegte melodische Linie sofort erstarren läßt, so verfährt auch Rener an der gleichen Stelle,[3]) indem er die Stimmen, die sich in wechselnder Zahl beteiligen, zugleich, oder nacheinander, in eine nur mehr durch den Rhythmus gekennzeichnete Tätigkeit zwingt. Galliculus teilt die Stimmen, wie Rener etwa im zweiten oder dritten Magnificat, zeitlich und gibt der ganzen Stelle ein sich auch in den Nachahmungen aussprechendes rhythmisches Gepräge.

---

[1]) Magnificat octo tonorum autore Ludovico Senflio Helvetio, Impressum Nurenberge apud Hieronimum Formschneyder, Anno MDXXXVII, Neuausgabe von Th. Kroyer in den „Denkmälern Deutscher Tonkunst", zweite Folge: „Denkm. d. T. i. Bayern" III. 2 (1903), S. 7f.

[2]) Siehe: Antiphonale S. 8*; Terminationes secundi toni und S. 16* Quintus tonus.

[3]) I, 160; II, 165; III, 146; IV, 168; V, 138; VI, 171; VII, 156 und VIII, 301.

Der Verlockung, das Textwort durch einen musikalischen Einschnitt vor ihm in allen Stimmen zu unterscheiden, gibt Rener noch nicht nach; nur im „Magnificat" des sechsten Tones (171) ist die Hervorhebung der rezitativischen Stelle durch eine vorhergehende Caesur gewollt und damit ein Verfahren angebahnt, das L. Senfl in einem guten Teile seiner Magnificat[1]) mit Glück durchführt. Dürfen wir angesichts solcher Eingebungen von seiner Musik schon als einer des Ausdrucks reden, so liegen bei Rener doch Keime zu dieser Entwicklung. Damit wird nicht etwa eine Abhängigkeit Senfl's von Rener behauptet, sondern nur angedeutet, daß Rener's Magnificat, obwohl sie 7 Jahre nach denen Senfl's im Druck erscheinen, zeitlich früher liegen, als die des Schweizer Meisters, was noch aus andern Zügen zu erhärten sein wird.

Daß in einer vom Psalm abhängigen[2]) Kunstform rezitierende Elemente auftreten, ist nicht weiter verwunderlich: zu denken gibt nur die Beharrlichkeit, mit der sie sich an bestimmte Worte und Gedankenreihen knüpfen; denn der plötzlich erfolgende Umschwung des figuralen Stils in die Deklamation, der, wie zugegeben wird, manchmal mehr angedeutet, als durchgeführt ist, hat immer eine bestimmte Bedeutung. In ähnlicher Weise werden Textstellen ausgezeichnet, wie: „dispersit superbos"[3]) und „et divites"[4]).

Eine so sich von den übrigen kirchlichen, namentlich von den wichtigen Formen der Messe, geschlossen abhebende Gruppe darf wohl auch hinsichtlich der in ihr waltenden, ihren musikalischen Stil bestimmenden Elemente gesondert betrachtet werden — und um so eher, als das Stück, das den Angelpunkt der stilkritischen Untersuchung zu bilden hat, jener Satz aus der dem 15. Jahrhundert angehörigen Berliner Handschrift Mus. ms. 40021, selbst dieser Form angehörig, am besten mit Beispielen aus der Klasse des Magnificat verglichen wird.

Zu einer als Gegensatz zu der bunten Bewegung empfundenen und als ihre Ablösung gewollten, länger dauernden Homophonie, wie sie schon Dufay's[5]), aber auch Senfl's Magnificat[6]) zeigen, kommt es in Rener's Werk nicht[7]). Alles — das Ganze und die Einzelstimme — ist vielmehr in lebendigstem Fluß: Beweglichkeit im einzelnen, Bewegung im ganzen. Überwunden ist die leichte Unbehilflichkeit der Zusammenfassung der rhythmisch nicht völlig voneinander gelösten Stimmen, die noch den Werken des genialen Ockeghem hie und da das Gepräge der Steifheit gibt; nur an kleinen Einzelheiten ist der Zusammenhang der Zeit Rener's mit der Vergangenheit noch zu erkennen. Denn große Meister waren inzwischen am Werk gewesen. Die Abklärung des Satzes hatte Jacob Obrecht gefördert, als er die parallele Führung zweier Stimmen zu den Mitteln des Gegenbewegungsdéchant fügte; durch die Anwendung der

---

[1]) I, S. 13; II (!), S. 22; IV, S. 38; VI, S. 56 und VIII, S. 75.

[2]) Dieser Zusammenhang mit dem ruhigen Wesen des Psalmvortrags wird besonders deutlich in der zweiten Reihe von acht Magnificats der Berliner Handschrift Mus. ms. 40013, die im Stile des späteren Fauxbourdon gehalten zu ihrer Notierung nur Semibreven und die ligatura oppositae proprietatis benutzen.

[3]) Rener: I, 87 (Disk.), 92 (Ten.); II, 84 (Alt), 88 (Disk.); III, 81; V, 80 (Alt); VI, 83; VII, 80; VIII, 157, 161 (ftiee St.). Galliculus: 115. Anonymus: 97.

[4]) Rener: I, 119; V, 116; VI, 12. Galliculus: 219. Anonymus: 116.

[5]) Sexti toni 88f., S. 170; octavi toni 40, S. 175.

[6]) II, S. 23 „in principio" usw.; IV, S. 40, „saeculorum"; V, P. 44 „mente cordis" und VIII, S. 76 „saeçulorum".

[7]) Man müßte denn die kurze Stelle VIII, 53 hierher rechnen.

Sequenz auf den Gesangsstil, die dem Erfinder — er selbst war einer von Kraft — und dem Hörer die Wohltat der Ausspannung verschafft, trug er Bedeutendes zur Verbesserung der ökonomischen Verhältnisse in der Technik bei[1]). — Josquin's reicher Anteil an der Höherführung der Kunst besteht, wie Ambros[2]) beredt ausgesprochen hat, vor allem darin, daß er die Stellung der Musik zum Text-, ja, zum Wortinhalt regelte. Die Wiederaufnahme der Tenorpraxis[3]), die schon Obrecht gelegentlich satzweise[4]) erstrebt, und die bewußte Durchführung des Prinzips der wortgezeugten Imitation[5]) verbinden seine Technik mit der Pierre de la Rue's[6]) und Anton Brumel's[7]). Daß von dem Meister der Ursprung des Reservata-Stiles[8]) ausgehe, hat an der Hand von A. Petit Coclicus' theoretischen und praktischen Schriften Kurt Huber[9]) nachgewiesen. — Heinrich Isaac, von Coclicus ebenfalls den Reservata-Musikern zugezählt, gelingt namentlich in der früheres Versprechen einlösenden Offiziensammlung des „Choralis Constantinus" eine bis dahin unerhört feine Abtönung der Farben: jede Stimme ist ein in sich beruhendes Einzelwesen, aber jede fügt sich auch ohne Zwang in das Gewebe der andern ein und jede tritt in dem Augenblick, ohne zur nichtssagenden Floskel herabzusinken, zurück, in dem eine andere Wichtigeres zu sagen hat.

Das Prinzip der Polyphonie war auf das Höchste gesteigert; sie war das Kennzeichen und der besondere Wert der niederländischen Musik. Eine Überbietung der Leistungen Josquin's und Isaac's auf dem Felde der Zeichnung der melodischen Linie und des Ineinanderverwebens der Stimmen war nicht denkbar; was noch zu erreichen war und von Senfl, Orlando und Palestrina erreicht wurde, war die Klärung des Satzes durch Berücksichtigung der sich immer stärker geltend machenden Forderungen auf dem Gebiete der die Zusammenklänge unter einen großen Gedanken sammelnden Harmonie[10]). Daß in der Entwicklung zu diesem Ziele schon früh Ein-

---

1) Im Agnus Dei II der „Missa Fortuna desparata" (Obrecht-Ausgabe von J. Wolf, Derde Aflevering) findet sich von Abschnitt 75 an, im Christe (Twaalfde Afl.) der „Missa Si dedero" von 15 an beides vereinigt. Sequenzen in allen drei Stimmen zugleich zeigt das erste Kyrie der „Si dedero"-Messe bei Abschnitt 62.

2) Geschichte der Musik 3 (1868), S. 200.

3) Missa super l'omme armé. Neudruck von Eitner u. Commer in den „Publikationen der Ges. f. Musikforschung", Bd. 6 (1877), S. 1. — Antiphona: „Et ecce". ebd. S. 86.

4) Agnus I der „Missa si dedero"; Et resurrexit und Agnus II der „Missa de Sancto Martino" (elfde Afl.); in mehreren Sätzen der „Missa super Maria zart" (tiende Afl.) u. ö.

5) Motette „Tribulatio et angustia" Eitner: Publikationen, Bd. 6 (1877), S. 62; Psalm 112, zweiter Teil, ebd. S. 70.

6) Agnus und Gloria der Messe Ave Maria; Neudruck von H. Expert in: „Les Maîtres musiciens de la Renaissance française" MDCCCXCVIII. S. 123 und 84.

7) Christe und Gloria der Messe de Beata Virgine. ebd. S. 4 und 12, besonders 13. Brumel geht in der Anwendung des Prinzips der wortgezeugten Imitation weiter und ist abhängiger von ihm als Obrecht, Josquin und La Rue, die sich mehr ihre Freiheit wahren. Vgl. H. Riemann: Handbuch II, 1, S. 287.

8) Schilderung aller Seelenzustände ist Vermögen und Aufgabe der musica reservata, die auf der gleichen Grundlage, der Umwertung des Musikbegriffs im humanistischen Sinne, erwächst, wie später die Bemühungen der Florentiner camerata um die Belebung der antiken Rezitation.

9) Ivo de Vento (Lindenberg i. Allgäu 1918), Kapitel III. Von Coclicus benutzt Huber's Arbeit das 1551 erschienene „Compendium musices" und die „Musica reservata. Consolationes piae,,, ex psalmis Davidis" Norimbergae 1552, eine Art von Beispielsammlung zu dem theoretischen Werk.
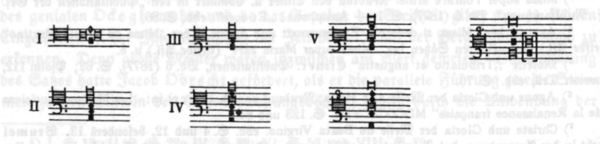
10) Wie weit das harmonische Bedürfnis schon am Anfang des 16. Jahrh. fortgeschritten war, zeigen die sieben Regeln, die Galliculus als „rem ipsam (vti est)". d. h. ohne theoretische Spekulation, seiner Isagoge von 1520 beigibt (fol. C,,,,v), in denen die nach der jeweiligen Lage des tenor (=)

flüsse des südlichen, besonders des italienischen Musikingeniums wirksam sind, ist angesichts der verbreiteten Abwanderung der Niederländer nach dem Süden, wo sie gaben, aber auch empfingen, nicht zu bezweifeln[1]).

Der vier-, bei Josquin auch der mehr als vierstimmige Satz war das eigentliche Ausdrucksmittel der Zeit. Bei geringerer Stimmenzahl wächst die Schwierigkeit, das Ganze im Gang zu halten, erhöht sich die Anforderung an die einzelne Stimme, in deren Leitung der Komponist seine Herrschaft über die Mittel zeigen kann. Es sei daher, obwohl Imponderabilien anderer Art fehlen müssen, erlaubt, um das Problem des Rener'schen Musikstils in Angriff zu nehmen, einen zweistimmigen Satz von ihm gegen solche von Josquin, Isaac und Senfl zu halten, um die Struktur seiner Melodiebewegung — sie ist für die Zeit des ausgebildeten Kontrapunkts das Hauptkriterium — gegen die der andern Meister abzuschätzen. Gewählt wurden: das „Pleni" aus Josquin's Missa „Pange lingua", neugedruckt bei Ambros V, S. 110; von Isaac der Satz „Quomodo fiet" aus dem „Officium Annunciationis Mariae", neugedruckt in den „Denkm. d. T. i. Ö." XVI, 1 (1909), S. 36; von Senfl der Satz „Sicut locutus" aus dem Magnificat des ersten Tones, neugedruckt in den Bay. Denkmälern 3, 2 (1903), S. 13 und von Adam Rener der Satz „Esurientes" aus dem Magnificat des dritten Tones (Musikbeilage 1).

Josquin beginnt sein Stück mit einer Nachahmung, die im Abstand von zwei Tempustakten über $2^1/_2$ Takte[2]) durchgeführt wird bis zum Abschnitt 5, von wo sich die Stimmen in freiem Kontrapunkt bis 15 ergehen; hier leitet eine kurze Engführung in neuer, freier Stimmführung des Diskant über den das gleiche Motiv wiederholenden Alt zur Kadenz auf a (23). Ein neuer Abschnitt beginnt mit in weitem Abstand (2 Tempustakte) ziemlich lange durchgeführter Nachahmung (25—29), die zur Kadenz auf e (30) führt. Von 31 an wird ein schönes zweitaktiges Motiv in Engführung behandelt und wiederholt (bis 36); eine neue Engführung schließt sich unmittelbar an und wird

zu den andern Stimmen: cantus (⌗), baritonans (■), Contratenor (◆), wirksamsten Zusammenklänge aufgezeigt werden:



(Der Tenor liegt regelmäßig auf der c-Schlüssellinie.)

1) Für die Dufay-Zeit stellt J. Wolf (Sb. d. J. M. G. 1, 1 (1899), S. 153) eine Liste der in der päpstlichen Kapelle angestellten Niederländer auf. Später waren in Italien: J. Obrecht, M. Hanart, Gasp. v. Werbecke, J. Vincenet, Ph. Basiron, Eloy, J. Tinctoris, B. Hykaert, G. Garnier, H. Isaac, Josquin, A. Brumel, J. Ghiselin. — A. Willaert, Jachet (de Mantua), J. Gallus (Jean le Cocq), Fr. Layolle. — Mit Handschriften im päpstlichen Kapellarchiv belegt sind: Ph. Caron, J. Mouton, N. Bauldewyn, M. Pipelare, M. Gascogne, M. Forestier, Fresneau, H. Penet, Jean le Petit, B. Misonne, J. Viardot, J. l'Aventure, L. de Vorda, E. de Monte, Regali und A. Michot. — Nach Spanien, dessen Einfluß auf die niederländische Tonkunst schon durch die Kaiserliche Kapelle stark war, kamen: N. Gombert und P. Manchicourt.

2) ein Ausdruck, der reservatis reservandis gebraucht wird.

(bis 42) an die Kadenz auf c (44) herangeführt. Sogleich beginnt eine neue Reihe von Nachahmungen im Abstand von einem „Takt", die wieder bis an die Kadenz (53) auf d fortgesponnen werden. Jetzt folgt unter Taktänderung eine gegenseitige Ablösung der Stimmen derart, daß die eine in Ruhe verharrt, während die andere singt (bis 58), worauf unter Rückkehr zur ersten Taktart der Satz zu Ende geführt wird; hier findet das Prinzip der Wiederholung von Satzteilen, das sich schon[1]) geltend gemacht hatte, eine geistreiche Verwendung: die Oberstimme wiederholt ein Motiv (58, 60) auf derselben Stufe und darauf die Doppelgruppe eine Quart tiefer (62, 64); die Unterstimme — wir sehen an einem Liede des Schedel'schen Gesangbuches, daß sie der Einladung zur Sequenzenbildung gern ausweicht — erfindet zu jeder Gruppe einen besonderen Kontrapunkt, der aber in sich jedesmal nach dem Verlauf des Diskant mit leichten Veränderungen wiederholt wird. Neben den Nachahmungen, die im Einklang (31/2), in der Oktave (1/3) und in der Quint (15, 44/5, 53 4) verlaufen, spielen die Motivwiederholungen eine große Rolle, wobei sich zeigt (39/40), daß die Glieder gern durch verschiedene Betonungsverhältnisse gegeneinander ausgespielt werden. — An Einzelzügen ist neben dem echt Josquin'schen Schluß eine Erscheinung zu bemerken, die auf demselben Grunde, wie er, beruht: es ist das Bestreben, einen eigentlich zu Ende geführten Gedanken wieder aufzunehmen und fortzuspinnen, das in der Musik als formbildendes Prinzip erkannt werden muß; mit dem Abschnitt 27 ist das Thema der Oberstimme zu Ende — zur Ruhe kommt der Gedanke aber erst beim Abschnitt 31 (nachdem er bei 29 einen Abschluß vorgetäuscht hatte, wobei der Komponist sich nicht scheut, gegen die Forderung der Theorie zweimal die gleiche Klausel anzubringen, die allerdings jedesmal durch verschieden geartete Kontrapunkte in andere Beleuchtung gerückt wird).

Die Cambiata wird erst gegen Ende des Stückes (nach 58) eingeführt, wobei sie durch häufige Benutzung etwas von dem Reiz der Überraschung, der ihr als abspringender Wechselnote sonst innewohnt, einbüßt. Ein origineller Einfall ist das Aufsuchen der tieferen Oktave für die Dauer einer Minima im Alt nach Abschnitt 14. Der Quintabfall, der sich bald in den niederländischen Terzabfall verwandelt (38; 40, 41), ist in umgekehrter Richtung im Thema vorgebildet (32, 33). — Das Stück gliedert sich in sieben Abschnitte: 1—15, Kadenz auf e; 15—23, a; 23—31, e; 31—44, c; 44—53, d; 53—62, a; 62—68, e, von denen der sechste im dreiteiligen Takt der in der Erfindung schwächste ist; im ersten ist das Auseinanderfallen der beiden Hälften zur Not verhindert. Eine formale Meisterung des Stoffes ist noch nicht zu erkennen: die Themen stehen weder in so scharfem Gegensatz, noch in so enger Verwandtschaft, daß sie Beziehungen zwischen den Teilen herstellen könnten. Die Melodiebewegung bevorzugt neben dem Ganz- und Halbton das Intervall der Terz; Quart und Quint erscheinen weniger oft, die Sexte gar nicht, und die Oktav dient in der Altstimme zu besonderen Wirkungen. Die Spitzentöne kehren oft — manchmal an der gleichen Betonungsstelle (Diskant 5f) — wieder, was nicht zum Vorteil der Struktur der melodischen Linie geschieht.

Auch Isaac beginnt sein „Duo" mit einer Nachahmung im Abstand von zwei Tempustakten, wobei die vorangehende, eher fertig werdende Altstimme noch den
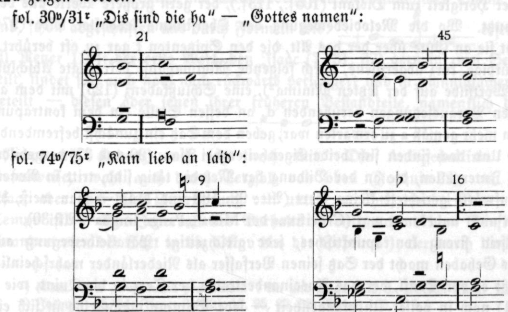
---

[1]) Alt: 16, 18, 19, 21; beide Stimmen: 39—42.

Abschluß des Diskant vorahmt (4/5); unter Führung des Alt kontrapunktieren beide Stimmen frei bis zur Kadenz (14), an die sich ein Zwischenspiel in Engführung schließt (bis 17). Nun beginnt der Alt mit einem Quintsprung, der sofort vom Diskant tonal (!) beantwortet wird (17), ein neues Thema, dessen Anfang wiederholt (20), das aber in anderer Weise zur Kadenz auf f (25) weitergeleitet wird. Nach einer kurzen Überleitung (25—27), die musikalisch die Aufgabe hat, die Tonart wieder herzustellen, textlich aber die direkte Rede Marias mit „et respondens (Angelus)" sehr glücklich ablöst, fahren die Stimmen fort, sich in einer so freien Art der Nachahmung, daß sie nur im Rhythmus noch durchschimmert, bis zur Kadenz (32) zu treiben; ein Spiel, das nun in sequenzartigem Aufstieg zum Spitzenton im Diskant, dem der Alt sich unter Nachahmung der wichtigsten Momente anschließt, in dringlicher Art geführt wird (35), von wo aus beide sich in freiem Kontrapunkt zur Schlußkadenz niederlassen. — Neben der Nachahmung, die mit großer Freiheit in den Dienst des Ausdrucks gestellt wird, findet das Prinzip der Motivwiederholung Anwendung, beide Male mit verschiedener agogischer Beleuchtung der Glieder (14f und 17/20). — Die Nachahmungen stehen im Abstande der Oktav (1/3; 27; 32), der Quint (14) und der Quart (17; 20). — Der Trugschluß am Ende, um diesen Einzelzug von großer Kühnheit hervorzuheben, beruht auf dem schon bei Josquin erkannten Bestreben, dem scheinbar abgeschlossenen Gedanken eine neue Wendung zu geben; noch schöner tritt es in der Art zutage, wie Isaac in Abschnitt 12 die Kadenz durch Ablenkung der Altstimme vereitelt, das Gespinst der Töne noch einmal gleichsam durch die Finger gleiten läßt und es dann mit der abschließenden Bewegung der Kadenz (14) niederlegt. — Die Cambiata ist nur einmal angewandt; hier aber (8) beweist sie ihre melodiebildende, die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich lenkende Kraft. Das zuerst zögernde, dann beherzter werdende Geständnis der Maria (14f.) ist Ausdrucksmusik, die in edelster Art tief liegende Dinge anrührt. Kleine Unbehilflichkeiten kommen vor: im Abschnitt 5 nimmt der Alt der Nachahmung zulieb a, wo ein Klang aus dem Bereich der Unterdominante vielleicht befriedigender gewirkt hätte; musikalisch nicht zwingend genug ist die Überleitung 25f. gestaltet. Ob die Gliederung des Stückes — es ist bei seiner kurzen Dauer recht übersichtlich — bewußt und nach einem Plane geschieht, ist zweifelhaft; drei Hauptabschnitte mit den Kadenzen auf g (14), f (25) und g (38) heben sich heraus; die Gliederung innerhalb der „distinctiones" — jede teilt sich in zwei Hälften — ist nur in der ersten nicht ganz klar: hier hat sich der Komponist noch nicht gefunden; die Altstimme greift an zwei Stellen ein, um dem drohenden Versiegen des Flusses abzuhelfen (6 und 8; vgl. dagegen 17), bis es von 9 ab zu einem in beiden Stimmen fein gegliederten Abstieg kommt. Die Bewegung der kleinsten Werte, der Semiminimen, ist in der ersten Hälfte des Stückes (Maria) nach abwärts, in der zweiten (Angelus) bei engerer Folge nach aufwärts gerichtet. Die an der Melodiebildung mittätigen Intervalle sind die gleichen, wie bei Josquin. Der Bau der melodischen Linie ist nach ihrer horinzontalen und rhythmischen Struktur von feinster Anmut (9—14; 27—32 und bes. 32—37).

Der Magnificatsatz Senfl's gehört — das lehrt ein flüchtiger Blick — einer anderen Zeit an. Eine durchsichtige Nachahmung, zuerst in der Quinte, dann im Einklang eines in Sequenz aufsteigenden Motivs wird auf dem Höhepunkt (6) von einem wenig ergiebigen Tonwiederholungsmotiv und in Quintnachahmung zur Dominante

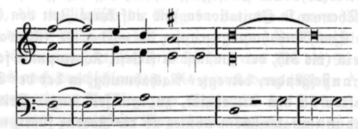
(9) geführt. Es folgt ein neuer Anstieg des nunmehr diminuiert auftretenden ersten Themas, dessen Nachahmungsabstand in der Oktav bei der Wiederholung von der Quint abgelöst wird; hieran schließt sich die den ersten Abschnitt klar beendende Kadenz auf d (14), die unter Benutzung des Tonwiederholungs- und des kolorierten Hauptmotivs bestätigt wird (19). Ein Zwischenspiel, das auf den gleichen Ton führt (25), benutzt dieselben Themen in Imitationen und auf kurze Zeit den Satz Note gegen Note (22/3; 24/5). Eine Nachahmungsgruppe, die wieder ihr Intervall wechselt, leitet den zweiten Teil ein (bis 31), der zunächst in freiem Kontrapunkt fortgesetzt, von 35 an in sequenzartig ansteigender, bewegter Nachahmung, in der der Diskant die Führung nach drei Takten an den Alt abgibt, zu dem seit langer Zeit nicht berührten Spitzenton (38) und in imitatorischem Abstieg an die Kadenz führt, mit der das Stück auf g beendet wird. Neben dem Prinzip der Wiederholung ist das der Nachahmung im ganzen Satze wirksam, deren Merkmal weniger die Freiheit der Linienführung, die Isaac's Satz ziert, als der ungezwungene Wechsel des Intervalls ist, in dem sie sich vollzieht. Außer einigen Leerklängen, die nicht dem Ausdruck dienen, sondern der Konsonanzentheorie ihr Dasein verdanken, erinnert an die Vorzeit eigentlich nur die von unserm anders eingestellten Ohr als unlogisch abgelehnte Aufnahme eines aus dem Bereich der Unterdominantkomplexe stammenden, mit den Ansprüchen einer Tonika auftretenden Tones in die Kadenz. Die merkwürdige, wirklich atavistisch anmutende Erscheinung, die man heute als Kadenzierung V—IV bezeichnen könnte, beruht auf dem aus der Diskantlehre bekannten Auseinandertreten der Terz in die Quint:

und kommt häufig vor in dem Madrigal der italienischen ars nova.[1]) Doch noch das ältere deutsche Lied pflegt sie, wie einige Beispiele aus der Augsburger Handschrift 142a zeigen werden:



1) J. Wolf: Geschichte der Mensuralnotation III (1904), Nr. 38, Abschn. 27/8, 91/2; Nr. 45, Abschn. 8/9. — H. Riemann vermutet, daß Willaert die von ihm angewandte, „längst aus der Mode gekommene Kadenzierung mit dem Leittonwechselklang" dem Studium des alten Madrigals zu verdanken habe. Siehe: Handbuch II, 1, S. 382/3.

Bei Senfl kommt diese Kadenzierung, deren Unnatur bei äußerer Regelgerechtigkeit wohl früh empfunden wurde, in einer durch das Dazwischenlegen einer Pause gemilderten Form vor — hier, Abschnitt 15 sowohl, wie in dem dreistimmigen Liede „Wol kumpt der may" des Liederbuchs in 8⁰ 328—331 der Münchner Universitätsbibliothek, Ten. fol. 34ᵛ:



Von der Seite der Technik betrachtet stellt sich das Verhältnis Senfl's zu seinen Vorgängern, dem an überraschenden Einfällen reichen Josquin und dem die feinsten inneren Regungen melodisch nachzeichnenden Isaac, etwa so dar, daß man ihm die Erweiterung der Mittel durch beharrliche Anwendung der (nicht von ihm erfundenen) gleichzeitigen Parallelführung der Stimmen und die Unterordnung des Einzelnen unter einen gemeinsamen Harmoniegedanken — die Kadenzierung hält sich planvoll, wenn auch noch primitiv auf der Dominante — zuschreiben darf. Die Formung des Melodiebogens durch das Aufsuchen von Spitzentönen und durch die Beschleunigung des rhythmischen Pulses hatte ihm sein großer Lehrer vorweggenommen.

Wie steht nun Adam Rener in der Reihe dieser erlauchten Geister?

Nachahmung und Motivwiederholung, diese wichtigsten Bausteine, die er natürlich kennt und benutzt, sind aus seinem zweistimmigen Satz verbannt. Mit Ausnahme von zwei unbedeutenden Stellen (101—102, 121—122) gehen die beiden Stimmen ohne Beziehung auf Gang und Wendung der andern frei nebeneinander her, nicht einmal durch das Band eines gemeinsamen Rhythmus verknüpft. Der Alt steht in entschiedener Hörigkeit zum Diskant (105f., 113f.), der gern größere Werte aus dem Choral benutzt. Wo die Melodiebewegung der Oberstimme lebhafter wird (97f., 119f.), steht sie an Güte über der des Alt, die den Spitzenton f gar zu oft berührt.[1])

Merkwürdige, kurz abgerissene, durch folgende Minimapause bekräftigte Abschlüsse mit letzter Wortsilbe auf der letzten Minima[2]), eine Schlußkadenz (125) mit dem auf harmonischen Voraussetzungen beruhenden d, an dessen Stelle ein dem kontrapunktischen Sinn mehr gemäß a zu erwarten war, geben dem Satz ein zunächst befremdendes Aussehen. Und doch finden sich beide Eigenheiten bei Isaac (20 und 37) vorgebildet.

Zu den Intervallen, die an der Bildung der Melodie tätig sind, tritt in Rener's Satz die aufwärts gerichtete kleine Sext (Alt: 98, 108 und 114) — man weiß, daß sie Josquin nicht unbekannt war (Crucifixus der Missa „Pange lingua", Alt 30).

Durch sein streng kontrapunktisches, jede gleichzeitige Parallelbewegung ausschließendes Gehaben macht der Satz seinen Verfasser als Niederländer wahrscheinlich. Zeitlich steht er vor Senfl, der das Auseinandertreten der Terz in die Quint, wie es hier (110/1) noch in voller Unbefangenheit — jede Stimme macht eine in sich einwandfreie Klausel — geschieht, schon zu maskieren weiß. Dieser Zug würde, wenn

[1]) 97, 98, 103, 107, 108, 109, 114, 115, 116, 117, 118 und 124.

[2]) Alt: 112, 116; in beiden Fällen hätte der Ton ohne Schaden ausgehalten werden können.

man nicht ein willkürliches Zurückgreifen auf die Mittel der Vorzeit annehmen will, das Stück in die Nähe des Augsburger Gesangbuches, das im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zusammengestellt wurde, weisen. Die Behandlung des Diskants als des Trägers wichtiger Gedanken spricht nicht dagegen, weil sie von Isaac schon geübt wird; dagegen spricht auch nicht die Verwendung zweier Fusen nach punktierter Minima, worin Obrecht[1]) voraufgegangen war. Die Semiminima tritt bei Rener selten in Gruppen auf, die ihrer mehr als vier enthalten; er berührt sich hierin mit Josquin, dessen Satz allerdings der Minima größere Rechte einräumt, während Isaac und gelegentlich auch Obrecht die Semiminima in langen Reihen verwenden. Gegen eine so frühe Ansetzung spricht aber die Verschlechterung des Satzes zu zwei Stimmen: der Komponist hat mit der Praxis, von ihm auszugehen, noch entschiedener gebrochen, als Josquin und Isaac, denen seine Anlage, wenn sie ihn auch nicht mehr als Grundlage zum Weiterbauen nahmen, noch nicht so fremd geworden war.

Gemeinsam ist den Sätzen Josquin's, Isaac's und Rener's eine gewisse Unsicherheit in der Formgebung: die Bewegung der Teile wird noch nicht von einem Gesichtspunkte heraus geleitet, so daß der oft köstliche Inhalt sich zu zerstreuen droht. Der Anfang namentlich leidet darunter, daß die Komponisten, besonders Isaac und Rener, den Ton, in dem sie reden wollen, erst suchen müssen. Senfl, dem seine Variationstechnik schon bei der Gestaltung des Thematischen zu Hilfe kommt, ist auch in der Anlage des Eingangs sicherer. Gemeinsam ist den Sätzen der drei älteren Komponisten ein Zug, der wieder von Senfl schon gemieden wird: das Einsetzen einer neu beginnenden Stimme auf einen bereits klingenden Ton.[2]) Gemeinsam ist ihnen die Heranziehung des Vorhalts zur Klauselbildung, den Senfl in einer auffallend großen Zahl von Fällen (wohl kaum in der Absicht, atavistisch zu wirken) verschmäht.[3]) — Die das Subsemitonium enthaltende Stimme hat im zweistimmigen Satz, wo sie zu schwer sind, jene weit ausladenden Bildungen, die seit der frühen Mitte des 15. Jahrhunderts[4]) für die Schluß- und Mittelkadenz der niederländischen Schule bezeichnend sind, schon abgeschliffen und durch Formeln wie: ersetzt (Josquin 30, Rener 110); der erste Wert, den Isaac (7, 31, 37) gern in zwei Semiminimen teilt, findet sich auch noch nach rückwärts verlängert und in mannigfacher Weise aufgeteilt — diesen oder jenen ihrer früheren Bestandteile, namentlich die Floskel: schleppt die Kadenz auch jetzt noch mit. Die Antepenultima wird meist stufenweise, wohl auch durch Terzfall von oben (Josquin 22), von Rener und Isaac aber auch durch Quartsprung von unten erreicht[5]), wobei Rener ruhiger im Tempo ist. — Das Intervall des Vorhalts ist entsprechend dem Senfl'schen Auseinandertreten der Sext in die Oktav das der Septime[6]); der durch Umkehrung der

[1]) Missa super „Sub tuum praesidium": Alt und Vagans 32/3. Obrecht-Ausg. Regende Afl.
[2]) Josquin: 45, 54; Isaac: 8 (Alt), 17, 25, 27, 32; Rener: 105, 119.
[3]) Magnificat III Et exult. 3, Fecit 11, Esurientes 25; IV Et exult. 4/5; VI Et exult. 13/4, Quia fecit 20, 24 u. ö.
[4]) J. Wolf: Gesch. der Mensuralnotation III (1904), Nr. 35, Abschn. 8 und 20.
[5]) Isaac: 7, 31; Rener: 102, 125.
[6]) Josquin: 22, 30; Isaac: 7, 13, 31; Rener: 102.

Stimmen entstehende Sekundvorhalt findet sich weniger häufig[1]); Rener ersetzt ihn gern durch den Quartvorhalt, den auch Isaac anwendet[2]); dessen Umkehrung findet sich nur einmal bei Rener (117).

Andere Formen der Klausel kommen in den zweistimmigen Sätzen nicht vor. — Ein Blick auf das ganze Magnificatwerk Adam Rener's wird den durch die Untersuchung eines Satzes gewonnenen Eindruck bestätigen, daß sein Stil dem Isaac's[3]) nahe — näher jedenfalls, als dem Josquin's[4]) steht; Senfl's musikalische Persönlichkeit wurzelt trotz ihrer engen Beziehungen zu Isaac in anderem Boden und in anderer Zeit. — Unter die Meister des Ausdrucks, die „Schilderer aller Seelenzustände", wird Rener von A. Petit Coclicus, der neben Josquin, dem „facile princeps", de la Rue, Isaac, Senfl, Willaert, die römischen Meister Brumel, Consilium, Morales, Jachet, dazu Gombert, Maitre Jhan, Crequillon, Payen, den Nachfolger Canis' an der Kathedrale zu Antwerpen, Courtois und Clemens non papa nennt, nicht gezählt; doch lassen sich Anfänge einer solchen Kunstanschauung, wie wir sahen, sehr wohl bei unserm Meister aufzeigen. Unberührt ist er dagegen von der auf humanistischen Überlegungen fußenden, technisch sich vielleicht an der Psalmodie entwickelnden, frühen deutschen und italienischen Odenkunst[5]), die die Aufmerksamkeit außer auf den Ausdruck auch auf die Harmoniebewegung lenken mußte. Der Umstand, daß Rhau im Magnificatdruck von 1544 auf dem Titel und noch mehr nach der Zahl der Beiträge Rener als Christobal Morales gleichwertig hinstellt, genügt — ganz abgesehen von der durch das Geburtsjahr des Spaniers bedingten Unwahrscheinlichkeit — nicht, die Annahme eines künstlerischen Zusammenhangs der Meister zu rechtfertigen; Rhau[6]) nahm, wie der Sammler der Breslauer Handschrift, die Kompositionen, wie er sie brauchte und wo er sie fand. An eine Beeinflussung des Rener'schen Stils im Sinne einer Klärung des Satzes durch die frührömischen Meister, wie etwa Eleazar Genet (Carpentras), oder Brumel ist angesichts ihrer terzhaltigen Halbschlüsse[7]), die bei Rener nicht vorkommen, kaum zu denken: ein Stilmittel von so eigenem Charakter hätte notwendigerweise abfärben müssen.

An der Kadenz staut sich der bis dahin ohne Bindung hinströmende Fluß der Gedanken; die Bewegung lenkt in fester abgemessene Bahnen ein, wird klarer und zur Untersuchung geeignet.

---

[1]) Josquin: 43, 52; Isaac: 24.

[2]) Isaac: 37; Rener: 110, 117, 152.

[3]) G. Eisenring: Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae bis um 1560, S. 141.

[4]) A. W. Ambros: Geschichte der Musik 3 (1868), S. 289.

[5]) Zu der Bewegung vgl. die Aufsätze in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft": R. v. Liliencron, III, 26; VI, 309: IX, 246; Widmann, V, 290 und Eickhoff, VII, 108.

[6]) Eine Aufstellung der von ihm herangezogenen Komponisten wird den Wittenberger Drucker von dem gelegentlich vorgebrachten Anwurf der Bevorzugung der römischen Schule reinigen; er druckt: Galliculus, Stahel, Cellarius, Compère, Ducis, Eckel, Isaac, Lemlin, Obrecht, Senfl, Walther, Brumel, Claudin, Crispinus, Dascanio, A. Fevin, Forster, Hellinck, Lafaghe, Lapicida, Mahu, Mouton, Richafort, La Rue, Underholtzer, Verdelot, Rener, Rein, Stoltzer, Zacharias, Capellus, Pipelare, Roselli, Sampson, Breitengraser, de Bruck, Heinr. Finck, Grefinger, Hartzer, Haugk, Josquin, Kropstein, Pöpel, A. Agricola, Balduin, Dietrich, Ghiselin, Hilarius, Hofhaimer, Thelamonius, Layolle, Lebrun, Molu, Sphorer, Divitis, Jachet, Morales, Pieton, Tugdual, Brätel, Heintz, Paen, Vogelhuber, Weinmann, Sardane, Greiter, Heurteur, Peletier, Voit, Barta, Joh. Brand, Brugier, Certon, Maillart, Manchicourt, Scotus und Willaert.

[7]) Eleazar Genet, „Jerusalem" 6/7. Neudruck bei Ambros V, S. 223. Antonius Brumel: Missa de Beata Virgine 87. Siehe Expert's Neudruck S. 8.

Rener's **Schlußbildung** hält sich im ganzen an die beiden Arten, die in seinem zweistimmigen Satz zu finden waren.

Die eine, mehr zu harmonischer Anschauung geneigt, führt die im Baß liegende Dominante durch Quartsprung aufwärts, oder Quintsprung abwärts in die Finalis; sie ist in den clausulae mediae, vorzugsweise aber in den Schlüssen ganzer Sätze im Gebrauch. Ihre Stimmlagerung ist fast regelmäßig so, daß der Alt, in Gegenbewegung in die Oktav der Penultima des Basses geführt, auf seinem Ton liegen bleibt; der Tenor macht die ihm zugehörige Klausel mit dem Ganz-, im Phrygischen mit dem Halb-Tonschritt abwärts in die Finalis, während der Diskant, die Finalis als Vorhalt vor dem Subsemitonium benutzend, in rhythmischer Verschiebung den Schlußton erreicht. Eine feste Umzirkung der Tonart durch Berührung der Unterdominant, der Dominant und der Tonika, die schon Isaac übt, legt vom Erwachen harmonischen Empfindens Zeugnis ab (I, 67/8; II, 32/3, III, 28/9 u. ö.). Daß die bei der Bindung der IV. an die V. Stufe drohende Gefahr der in Quinten parallel gehenden Stimmführung nicht immer gemieden wird (III, 94)[1]), wie denn überhaupt der Satz noch nicht ganz frei ist von Parallelen vollkommener Konsonanzen (VII, 34/5, VIII, 116)[2]), kann mit dem Hinweis auf Isaac[3]), bei dem sie gehäufter vorkommen, erklärt werden.

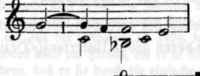
Die andere, ältere Art der Schlußbildung ist aus dem dreistimmigen Satz erwachsen und wurzelt in kontrapunktischen Vorstellungen. Ihr Verlauf ist im ganzen so, daß der Baß die Tenorklausel übernimmt, also den Schritt in die Finalis abwärts tut; eine andere Stimme (Vertauschungen der Funktionen der Oberstimmen kommen in beiden Klauseln vor) schließt sich ihm in Terz- oder Dezimen-Parallelen an; die dritte macht die Vorhaltbewegung vor der Finalis, und die vierte geht von der Penultima, wo sie die Dezime oder Terz vom Baßton ergriffen hatte, einen Schritt hinauf in die Quinte der Finalis. Verdoppelt wird also der Ton, der nach modernem Empfinden — nach ihm beruht die Klausel auf dem Terz-sept-akkord — septimenhaltig ist, was damals aber, wie wir aus Choral und Volkslied[4]) wissen, wo die Berührung der

---

[1]) Im Officium de Nativitate I. Rhau 1545 zeigt Abschn. 60 Oktavparallelen zwischen Diskant und Tenor. — Officium de Nativitate II. Rhau 1545 Abschn. 37, 38, 39 Alt und Tenor, 61 Alt und Ten.

[2]) Officium de Nativitate I, Rhau 1545, Abschn. 56 Disk., Alt. Prosa aus der Breslauer Hs. 92, Abschn. 219 Disk., Alt.

[3]) **Isaac** verlangt Quintenparallelen durch Vorzeichnung von ♭ in Breslauer Hs. 92 C II. 65:
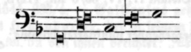


[4]) **Winterburger**: Graduale Pataviense 1511: [Notenbeispiel] ; das moderne Graduale

Sus- ce- pi-mus

schreibt hier und an ähnlichen Stellen im Anschluß an die römische Überlieferung: [Notenbeispiel]

Sus- ce- pi- mus

vor. Im Volkslied: Ei freundlichs Herz, 4st. Satz, Oeglin, Neudruck S. 52, Alt, Abschn. 10. Hofhaimer schreibt in dem dreist. Satz Ave maris stella (Berlin, Mus. ms, 40021, fol. 161):



„Septime“ keineswegs eine „Auflösung“ fordert, nicht im Bewußtsein war. In dieser Form wird mit Vorliebe die clausula media gebildet (I, 56; II, 25; III, 149; u. ö.), doch findet sie sich, wohl, um Abwechslung zu bringen, auch im Satzschluß (V, 101; VIII, 345). Der Auflösungston des Vorhalts kann auch im Baß — nur hier — vorweggenommen werden (VI, 206). — Die Vorhaltnote wird im Magnificatwerk fast immer mit einer Konsonanz eingeführt, ein Verfahren, das die andern Stimmen zur Unruhe zwingen kann, und von dem sich Rener nach Isaac's Vorgang[1]) gelegentlich entbindet.[2]) Die Durchsichtigkeit des Gewebes wird oft dadurch gefördert, daß mit Eintritt der Auflösung eine Stimme aus ihm gelöst und durch eine Pause ersetzt wird, die praktischerweise der Stimme zuerteilt wird, die dann mit einem neuen Gedanken fortzufahren hat; da ist es nun bezeichnend für das auch in der Formel mit dem Baßsprung noch wirksame kontrapunktische Empfinden, daß dem abwärts gehenden Tenor mehr Schlußkraft zugetraut wird, als dem springenden Baß, dem wir die Finalis anvertrauen würden (VII, 31/2).

Der phrygische Schluß, wie er im vierten Magnificat und transponiert V, 110 erscheint, bietet kaum Anlaß zu Bemerkungen; daß von seinen beiden Formen auf e und a die erste keineswegs immer die „sustensio“ des g verlangt, geht aus der Tenorführung von IV, 176/8 hervor; aus demselben Grunde ist VII, 140 die Berechtigung der gefühlsmäßig geforderten Erhöhung der Terz fraglich. — Ein plagaler Schluß findet sich VII, 59.

Von den mannigfaltigen Zieraten, die das Gerüst der Klausel schmücken können, wählt Rener gern eine Bildung, die schon Obrecht[3]), Josquin[4]) und Isaac[5]) herangezogen, und die vermöge des weichen, federnden Fallenlassens der vorhaltenden Stimme einen ganz besonders gesanglichen Charakter hat: [Notenbeispiel][6]). Daneben kommt die mit ihr zusammenhängende Form: [Notenbeispiel] (V, 30; IV, 55; VII, 147), die durch Jahrhunderte gängige Floskel: [Notenbeispiel][7]) (I, 73 4, 210; III, 196; IV, 123; V, 109; VIII, 74/5) und die Verbindung beider: [Notenbeispiel] (V, 58f.) zur Verwendung. — Die ersten beiden Formen, die das Subsemitonium von oben her erreichen, verbinden mit der ersten Hälfte der vorgehaltenen Note (z. B. g) gern deren große Unterterz (=Dezime) in einer andern, der Alt-,

---

[1]) Denkm. d. T. i. Ö. XVI (1909), S. 13, Disk. 121.

[2]) Im Magnificat VI, 123 bildet Rener allerdings die Kadenz auf die Weise Isaac's, indem er den Vorhalton als Dissonanz von einer Konsonanz aus einsetzt: e' f' — e', g ——, c —— Ebenso Magn. V, 211; VIII, 191.

[3]) Osanna 54 der Missa Graecorum, Obrecht-Ausg. Derde Afl.

[4]) Antiphona: „Ecce terrae“. Eitner's Publ. VI (1887), S. 39 oben, Quintus. — Chansons: Je sey bien dire. Disk. 14; Jai bien cause Alt 39, Disk. 29 — bei Ambros V, 1882.

[5]) Officium circumcisionis Domini, „D. d. T. i. Ö. XVI“ (1909), S. 13 oben, Disk. 84.

[6]) I, 154, 159; III, 93, 191/2 Diskant II; IV, 65/6 Alt, 112/3, 164/5 Disk. II, 180/1; VII, 25/6, 121/2 Disk. 170/1 u. ö.

[7]) Auch mit zwei Fusen und vorhergehender punktierter Minima: [Noten] gebildet: III, 145.

oder meist der Baßstimme (z. B. es), die dann mit Halbtonschritt abwärts die Dominante aufsucht. Diese in der Chanson beliebte Art der Kadenzierung[1]), die durch das Gegeneinandersetzen zweier in entgegengesetzter Richtung alterierter Töne erhöhtes Raffinement bedeutet, kommt in der phrygischen und lydischen Tonart nicht vor. Rener zeigt sich in den Magnificat zurückhaltend in ihrer Verwendung insofern, als er die kontrastierenden Leitetöne in beiden Außenstimmen anzubringen vermeidet; denn, da das die Vertiefung des Tones fordernde b außer im Fall a super la ausdrücklich vorgeschrieben wird, liegt kein Anlaß vor, das e in III, 94, Baß, als vertieft und damit eine Klausel von ausgesprochenem Chansoncharakter anzunehmen. Ebenso kommt es für den Baß VIII, 139 nicht in Frage, wenn man die Bildung der Klausel mit Subsemitonium annimmt, hier tritt die Altführung hindernd in den Weg. Anders steht es mit der Vertiefung in einer Mittelstimme: der Alt I, 67 und VIII, 68 muß fa werden nicht nur der bekannten Regel gemäß, sondern auch nach Analogie der Stimmführung der gleichen Fälle VII, 26 und 102, wo das b generaliter vorgezeichnet ist.

Die aus Rener's Liedern bekannte, auf dem accentus acutus beruhende Klauselbildung: mit Hilfe der Unterterz ist auch in diesem kirchlichen Werk in Fülle zu finden[2]). Sie sucht die Mittelstimmen gern auf und füllt auch den Terzsprung schon aus (II, 193 Ten.; V, 189 Alt; VIII, 105 Alt).[3]) Die beharrliche Verwendung dieser schon von Josquin und Isaac mehr und mehr zurückgestellten Floskel ist bereits im Anfang des 16. Jahrhunderts ebenso ein Zeichen einer rückwärts gewandten, die Mittel der Vorzeit nicht verschmähenden Anschauung,[4]) wie die in dem zweistimmigen Satz Rener's aufgezeigte Kadenzierung V—IV, die sein ganzes Magnificatwerk durchzieht.[5]) Auch in Rener's anderen Werken[6]), bei Galliculus[7]) und

[1]) Von Th. Kroyer geradezu Chansonklausel genannt.

[2]) I, 199 Disk.; II, 39 Disk., 108 Disk.; III, 24 Alt; IV, 36 Alt, 97 Alt; V, 9 Ten., 12 Alt, 140 Alt; VI, 54 Alt, 92 Ten., 255 Alt; VII, 174 Alt; VIII, 19 Ten., 20 Baß, 59 Alt, 127 Disk. I, 139 Disk. II, 135 Alt, 213 Alt, 274 Ten., 311 Disk., 290 Alt, 345 Alt.

[3]) Die Anwendung dieser Formel unterscheidet Rener's kleinere Werke von den Messen, aus denen sie — man kann sagen: ganz — verschwindet, und die mit ihrer Neigung zur Chansonklausel, ihrem namentlich in textreichen Sätzen auftretenden, manchmal bis zum Überdruß durchgeführten Tonwiederholungen und anderen z. T. auf französischem Einfluß beruhenden Eigenheiten einen Bruch mit Rener's sonstigen Gepflogenheiten bedeuten. — Die Ziernoten halten sich jetzt im geraden Takt im Wert der Semiminima; der ungerade Takt behält die Minima der früheren Zeit noch bei — die Bewegung auch in anderen Formen der Kadenz war noch gegen Ende des 15. Jahrh. doppelt so langsam, wie ein Hymnus ..Christe qui lux es" aus der Leipziger Hs. 1494, fol, 50: zeigt.

[4]) Arnt von Aich fand schon vor 1519 die Floskel, die er in Rener's Liede „Mein höchste frucht" am Schlusse sah, offenbar so unmodern, daß er sie durch die einfache Vorhaltsklausel ersetzte:

Öglin 1512 Arnt von Aich um 1519.



[5]) III, 110/11, 152/3; VIII, 39/40, 116, 256/7, 277/8; in gemilderter Form: V, 44/5; VIII, 273, 320/1.

[6]) Z. B. Breslau, Hs. 92 B 3, 57/8; Berlin Mus. ms. 40013 Patrem 6/7; München, Hs. 34, Salve Regina: 38/9, 69.

[7]) Magnificat 8. toni, Rhau 1544, 233/4. — Galliculus gehörte mit Rhau zu dem Freundeskreise des Humanisten Christophorus Hegendorfer, der in seinem 1521 bei Val. Schumann gedruckten „Encomium somni" im Nachwort fol, 5a von ihnen berichtet: „Est et Georgius Rhau iuvenis, nescio

Senfl[1]) kommt die archaistisch wirkende Kadenzierung vor. Im Baß erscheint das Subsemitonium bei Rener selten; geschieht es aber, daß diese Stimme die Diskantformel übernimmt (III, 61; VIII, 134, 170), so bedient sie sich der einfachsten Form: während der fortgeschrittene Senfl gern eine Verzierung anbringt.[2]) Schlüsse ohne Vorhalt widerstreben dem kontrapunktischen Sinn und sind bei Rener selten (VIII, 101, 119), während sie bei Senfl[3]) eher vorkommen. In der Schlußbildung kaum zu finden ist bei Rener ein Verfahren, das sich sonst großer Beliebtheit erfreut, nämlich das Überführen der Quinte eines liegenbleibenden Molldreiklangs über die Sexte in den Schlußklang[4]) (II, 63): Eine Nötigung zur Annahme der großen Sext in Fällen wie VI, 145 Ten., die dem modernen Ohr sehr willkommen wäre, liegt nicht vor, denn die alte Diskantregel, die die Schärfung der Sext vor der Oktav verlangt, wurde auch gelegentlich, namentlich wenn die andere Stimme den Ton der oberen Sexte[5]) berührte (II, 161; III, 63; VIII, 139), außer Wirkung gesetzt, und so kamen Schlüsse ohne Subsemitonium zustande, die dem Empfinden der Zeit keineswegs fremdartig waren (IV, 175)[6]) — so wenig fremdartig, daß Rener einen solchen in der Missa sine nomine, Rhau 1541, Abschnitt 142 und 253 durch Vorsetzung eines b vor h geradezu fordern durfte. Oft wird Nachahmung oder Wiederholung Klarheit schaffen[7]), manchmal aber auch Zweifel wecken.[8]) — Die Wirkung des Trugschlusses ist unserm Komponisten bekannt (V, 158/9), doch wendet er ihn im Magnificat selten an.[9])

Die Terz im Schlußklang, die schon in der mehr- als vierstimmigen Frottole des 15. Jahrhunderts Eingang gefunden hatte, im vierstimmigen Satz aber von Josquin

---

doctior an humanior, in musica certe μουσικώτατος. Hic Enchiridia de utriusque Musice ratione edidit. Est et Joannes Galliculus, homo in componendis cantilenis ingenio foecundissimo." In der Leipziger Universitätsmatrikel erscheint Georgius Rauch de Essfelth, der seit 1514 Wittenberger Baccalaureus war (Köstlin: Die Baccalaurei und Magistri der Wittenberger philosophischen Fakultät, Heft 1 (1503—17), Halle 1887) im Sommer 1518, Johannes Hennel de Dressden im Winter 1505. — Beide haben ihre theoretischen Werke also in verhältnismäßig jungen Jahren geschrieben.

[1]) Motette: Cum egrotasset Job flevit. Ges. Ausg. bayr. Denkm. III, 2 (1903), S. 150, Abschn. 15/6. Laudate Dominum III, S. 82, Abschn. 16/7.

[2]) Cum egrotasset S. 150, Abschn. 5, 8, 12.

[3]) Magnificat II, 15/6, 17/8, S. 19. Esurientes. Abschn. 5, S. 20.

[4]) Die „sixte ajoutée" Rameau's. Hofhaimer verwendet sie gern: Ach lieb mit laid, Forster I (1539), Nr. 97, neu Ambros V, S. 299, Abschn. 4, 20. Senfl: Magnificat II, Sicut erat 11/2, S. 23.

[5]) Rener: Messe aus Officia paschalia. Rhau 1539, Abschn. 114 Baß—Alt. Introitus II aus: Officia de Nativitate 1545, Abschn. 71, Ten.—Alt.

[6]) H. Expert geht in der Anzeige der 8. Lieferung seiner „Maîtres" so weit zu behaupten, die Kadenzierung mit dem angezeigten Unterhalbton sei erst um 1550 allgemein geworden. Ob er den versprochenen Beweis inzwischen geliefert hat, ist mir unbekannt.

[7]) In einem anonymen Satz „Miserere" aus: Modulationes aliquot. Petreius 1538, verlangt die Nachahmung a h c die Erhöhung des zweiten Tones im Thema e f g.

[8]) So ist zweifelhaft, ob die Klausel in Abschn. 87, Baß, der Messe aus Officia paschalia mit fis gebildet werden kann, da die Motivwiederholung in der gleichen Stimme 91 wegen der Führung des Alt f haben muß.

[9]) Im „Osanna" der Officia paschalia von 1539 folgen Abschn. 145/7 zwei Trugschlüsse aufeinander.

und Isaac nur als Ausnahme gebraucht wurde, bürgert sich mehr und mehr ein[1]); Senfl wendet sie schon fast regelmäßig an, und Rener steht in ihrem Gebrauch, wie zu erwarten ist, in der Mitte der Meister. Seine vierstimmigen Sätze schließen in der Überzahl[2]) terzlos; nur einige[3]) und einer zu drei Stimmen[4]) enthalten, wie alle fünfstimmigen Sätze[5]) im Schlußklang die Terz. Sie liegt sehr oft in der „nachkomponierten" Stimme, wenn der Ausdruck, der eine im Entschwinden begriffene Technik kennzeichnet, erlaubt ist: im discantus secundus[6]), manchmal aber auch im Tenor[7]), im Alt[8]) und im Diskant bzw. Disc. I[9]). In diesem Falle wird sie — dieser augenscheinlich persönliche Zug Rener's findet sich auch in andern seiner Werke[10]), ohne daß es möglich war, ihn als Nachahmung früherer Muster nachzuweisen — durch Aufstieg vom unter ihr liegenden Ton aus erreicht, was besonders, wenn die Bewegung in der Oberstimme geschieht, dem Klang etwas Verklärtes verleiht[11]). Das Gewöhnliche ist, daß die Dominante ohne Berührung der Septime in die Terz hinabsteigt. Rener liebt es, vor der Schlußkadenz eine Beruhigung der Bewegung eintreten zu lassen[12]). Jene breit ausladenden Schlüsse, in denen nach der Kadenz ein Teil der Stimmen, allmählich erst zur Ruhe kommend, noch etwas Wesentliches zu sagen hat, und die dem Werk Josquin's, aber auch Isaac's ein so eigenes Gepräge geben, wendet Rener ziemlich selten an (10mal unter 57 Fällen); ihm genügt es, nach der Kadenz den reinen Schlußklang zu bringen (35mal), oder mit einer gemäßigten Bewegung, die die Unterdominante aufsucht oder Josquin's „schwebende Sext" vorbringt, zu schließen (12mal). Das ist ein entschieden männlicher Zug, der Ambros[13]) gegenüber hervorgehoben sei. — Die clausula media, als nicht endgültig abschließend, war der unvollkommenen Konsonanz der Terz schon früh zugänglich gewesen, und so ist sie auch jetzt meist terzhaltig. Das Bestreben, sie weniger als Abschluß, als zur Weiterleitung des Flusses zu benutzen, findet seinen Ausdruck, wenn der Komponist ihren Schlußton sogleich in den Bereich eines anderen Harmoniekomplexes weiterführt (IV, 23 Ten.), woraus sich dann leicht die in tonaler und formaler Hinsicht einen Forschritt bedeutende Gelegenheit ergibt, eine zweite Kadenz mit neuem Sinn anzuschließen; doch macht Rener im Magnificatwerk hiervon nur zaghaft Gebrauch[14]). — Daß zur Dominante

---

1) Das Hofhaimer'sche Lied „Ach lieb mit laid", das Oeglin 1521 ohne Terz überliefert, hat 1539 bei Forster I die Terz im Schlußklang.

2) I, 33, 68, 180; II, 33, 68, 109, 145, 180; III, 29, 95, 126, 161; IV, 27, 100, 139, 222; V, 13, 31, 99, 148, 177, 212; VI, 33, 66, 149, 190; VII, 27, 103, 172; VIII, 36, 69, 175, 248, 313.

3) II, 135; IV, 58; V, 64; VI, 110; VII, 140; VIII, 156, 346.

4) VIII, 217 hier wohl, um unter den Schlüssen des 12sätzigen Werkes eine Abwechselung zu schaffen.

5) I, 104, 218; II, 215; III, 64, 199; IV, 178 Ten. und Disk.; V, 130; VI, 231; VII, 60, 213; VIII, 17, 103, 140, 289, 385.

6) I, 104, 218; III, 64, 199; VI, 101, 231; VII, 213.

7) II, 215; IV, 178; V, 64; VII, 60.

8) IV, 58, hier fehlt die Quinte; V, 64 in Verdoppelung mit dem Ten., 130; VIII, 17.

9) I, 135; IV, 178 mit Verdoppelung im Ten.; VII, 140; VIII, 103, 140, 156, 217, 289, 346, 385.

10) Missa sine nomine. Rhau 1541, Abschn. 351.

11) II, 135; VIII, 103, 140, 289, 346.

12) I, 66, 215; II, 66, 146, 178, 211; IV, 175; V, 11; VI, 64; VII, 101; VIII, 100, 138, 153, 344.

13) Gesch. der Musik 3 (1868), S. 289.

14) Isaac kennt das Mittel anscheinend noch nicht; Josquin wendet es selten (sechsst. Chanson: „Jai bien cause". Ambros V, S. 127, Abschn. 29/30) an. Noch Senfl ist maßvoll in seiner Verwen-

des Basses in den andern Stimmen nur Tonika-Elemente erklingen, die Kadenz also, modern ausgedrückt, mit einem Quartsextakkord gebildet wird, befremdet stark in dem Bilde der damaligen Musik; erst in Rhau's „123 Gesängen" von 1544[1]) ist diese durch späteren Mißbrauch in Verruf gekommene Art der Schlußbildung nachzuweisen; aber auch Rener bedient sich ihrer schon[2]), was zu seiner gelegentlich alte Mittel verwendenden Weise nicht recht passen will.

Der zur Erreichung der Kadenz führende Teil des melodischen Flusses setzt wegen seiner größeren Beweglichkeit einer Untersuchung mehr Hindernisse entgegen als die Kadenz selbst; doch finden sich auch in ihm Bindungen, an denen der Blick des Betrachters unwillkürlich hängen bleibt: die Nachahmungen. Wie die Mittelkadenz von dem endgültig beendenden Hauptschluß sich unterscheidet, so scheint auch eine Ungleichheit zwischen der Anfangsnachahmung und der im Verlauf des Satzes zu bestehen, indem die eine in breiteren Werten, oft ziemlich lange durchgeführt, einen wesentlichen Teil des Ganzen bildet, während die andere, mehr aus der Gelegenheit geboren, als Zierat an Bedeutung hinter ihr zurücksteht, was sich darin ausprägt, daß sich weniger Stimmen an ihr beteiligen und daß diese hinter dem freien Kontrapunkt der andern zurücktreten, was bei der Anfangsimitation keineswegs geschieht.

War noch bei Dufay das eigentliche kompositionstechnische Problem nicht die Nachahmung, die selten und an wenig bedeutsamen Stellen wie zufällig einfließt, sondern die Verbindung des Tenors mit den andern Stimmen, so tritt diese Praxis bei Ockeghem[3]) zurück: die Nachahmung wird von prinzipieller Bedeutung für die Konstruktion des Stückes; präzise Motive in allen möglichen Beziehungen zeitlichen und räumlichen Abstandes sind zur Aufnahme prägnanter Textstellen bereit; bei größer werdender Gleichberechtigung der Stimmen und bei der oft in Engführung gehaltenen Nachahmung ist es nicht mehr möglich, die Stimmen im ganzen nacheinander zu erfinden und übereinander aufzuschichten: die Erfindung eines Teils einer Stimme zieht die sofortige Arbeit an den andern nach sich.

So einfach die Grundlage aller Nachahmung ist, so vielgestaltig sind die Formen, die sie annimmt und die bei Beteiligung aller Stimmen von Tempo und Intervall der Einsätze und der Dauer ihrer Fortspinnung abhängen. Die schlichteste, ihrem Wesen am meisten gemäß erscheinende Art der Nachahmung ist so, daß eine Stimme von der andern den eben vorgetragenen Gedanken abnimmt, ausspricht und an eine folgende weitergibt, wie sie das „Suscepit" des achten Magnificat zeigt. Natürlich ist eine besondere Eignung des Themas, das von sich aus eine solche Behandlung zulassen muß, erforderlich; in diesem Falle muß sich denn auch der Alt, nachdem er die zwei

---

dung (Collegerunt Pontifices. S. 142, Abschn. 10), aber Rener versteigt sich gelegentlich zur Verquickung von drei Kadenzen (Prosa aus der Hs. 92, Breslau, Abschn. 205/7). — II, 133/4; IV, 95*), 175; VI, 59/60, 123/4; VIII, 272/3, 283/4. In IV, 95 erhebt sich die Frage, ob auch die erste Kadenz in solchem Falle mit Subsemitonium zu bilden sei; dafür spricht die Regel über die Schärfung der Sext vor der Oktave, dagegen die durch so viel Chroma befremdend wirkende Buntheit des Bildes. Im Fall Senfl's war für die Erhöhung wohl die Scheu vor Quintenparallelen maßgebend.

[1]) Die auch altes Gut bergen. — Quartsextakkord in der Kadenz bei Stoltzer „O du armer Judas", S. 15, Abschn. 49.

[2]) III, 63; VIII, 247, 255, 276, 372.

[3]) Nicht in allen Werken lassen sich die im folgenden beschriebenen Konstruktionsprinzipien aufweisen: die Caput-Messe z. B. (D. d. T. i. Ö. 19 (1912), hrsg. von Franz Schegar) zeigt das Bild einer frei umspielten Liedweise des Tenor.

ersten Noten des Themas nachgeahmt hat, unter dem Druck des Disk. II, der gerade einen wichtigen Teil des Gedankens: die Vorhaltnote zu bringen hat, eine Umbiegung gefallen lassen; er vermag dann aber die Vorhaltnote im richtigen Intervall und damit den Anschluß an das Thema wiederzugewinnen. Das Thema selbst währt fünf Tempustakte und wird — ein seltener Fall — in allen Stimmen zu Ende geführt. Die freien Kontrapunkte, die sich teils anschließen (Alt 254), die aber auch neu aufgenommen werden (Disk. II, 255) und die gern Nebengedanken aus dem Thema verwenden, stehen ganz unter seiner Botmäßigkeit. Die zeitlichen Abstände der Einsätze sind, da hier kein Gesetz, als die Konstellation der andern Stimmen bindet, frei und betragen einen, zwei, oder drei Tempustakte. Sie erfolgen — das ist ein Zeichen primitiven Zustandes der Musikanschauung — stets auf der Konsonanz. Ihre räumlichen Abstände sind, vom Disk. II, der beginnenden Stimme, aus gesehen: Einklang (Disk. I), Unterquart (Alt), Unteroktav (Ten.) und Unterduodezime (Baß); die Bewegung verläuft also mit Ausnahme des Einsatzes des Disk. I von oben nach unten. Wie wenig gefestigt das Verfahren noch ist, zeigen die beiden letzten Einsätze: der Tenor (255) muß, da sich der Alt dem Disk. I zuliebe nicht entschließen kann, d zu ergreifen, zu e und c ein unteres g bringen, also auf dem stilwidrigen Quartsextakkord beginnen und der Baß, auf das Intervall der Unterquinte eingeschworen, mischt ihre Tonalität mit der von der Kadenz gewollten, wodurch eben jene unlogisch und unsicher anmutende Folge V — IV entsteht.

Die andern Formen sind von dieser grundlegenden abgeleitet und ergeben sich, soweit nicht der Wille des Komponisten bestimmend ist, aus der oft im Thema liegenden Unmöglichkeit, die Grundform unverletzt zu lassen und klar herzustellen. So ist es im „Sicut erat" des gleichen Magnificat infolge der Anordnung der Einsätze nur den Stimmen: Disk., Alt I und Tenor möglich, sich an der Nachahmung zu beteiligen; Alt II und Baß begleiten in freiem Kontrapunkt, der das Thema wohl auch einmal anklingen läßt. Die freien Stimmen können einander auch in Nachahmung folgen („Esurientes" Ten. und Alt), die aber, wie alle Imitation wortgezeugter Motive — und das ist, wenn alle Stimmen den gleichen Text haben, jede Anfangsnachahmung — aufhört, wenn sie ihren Zweck erfüllt hat und die musikalische Lage ihre Weiterführung nicht wünschenswert erscheinen läßt; ihr Anfang also, der die Erleuchtung des Wortes bedeutet, ist der Hervorhebung wert, und dem Verlauf ist eine Gestaltung zu verleihen, die sich eben als Unterordnung und nicht als starre Behauptung des ganzen Gedankens, der keineswegs gleich beim ersten Auftreten voll ausgesprochen werden muß, gibt.

Die Verquickung ganz freier, halbfreier und gebundener Teile, die in allen nur erdenklichen Arten des Nach-, Neben- und Übereinander und unter Veränderung der Zeitwerte und Umkehrung der melodischen Linie geschehen kann, läßt eine so unübersehbare Reihe von Gestaltungen zu, daß die einzelnen Formen unmöglich beschrieben werden können; ihr Gemeinsames ist, daß die Bewegungen sich sozusagen in einem Block vollziehen. Auf eine in anderer Anschauung wurzelnde Form sei noch der Blick gelenkt. Sie kommt in dem „Fecit potentiam" des achten Magnificat vor und besteht darin, daß die Verkopplung einer Haupt- und einer kontrapunktierenden Stimme als Ganzes in zwei anderen, ebenso gepaarten Stimmen nachgeahmt wird; dabei tritt auch, wie im zweiten Teil des schönen Satzes zu sehen ist, wohl eine Stimme

der ersten Gruppe als Kontrapunkt zur zweiten. Diese „paarige Imitation“[1]), eine Vorausnahme der Zweichörigkeit in kleinen Maßen, übernimmt Rener aus dem Erbe Josquin's und Isaac's; sie ist besonders, wenn sie in der Mitte des Satzes, wo sie sich schärfer abheben kann, auftritt, mit Gefühlswerten geladen. Die Zersetzung der Nachahmung beginnt in der kontrapunktierenden Stimme, wie sich an einem Teil der hier aufgeführten Beispiele paariger Imitation in Rener's Magnificatwerk zeigt[2]). Übrigens treten die Nachahmungen in der Mitte des Satzes — gegen Schluß werden sie ganz gemieden — vor der frei-kontrapunktischen Arbeit zurück. Fast immer werden nachgeahmt — und das ist wohl aus dem Bestreben zu erklären, den kontrapunktischen Sinn noch in den zur Homophonie neigenden Stellen durch den Rhythmus zur Geltung zu bringen — jene aus der Psalmodie übernommenen Wiederholungen desselben Tones[3]). Beharrliche Nachahmungen zeigen die beiden immer wieder auf c psalmodierenden Diskante im Satz „Et misericordia“ des achten Magnificat[4]), wo es auch zu einem ausgeprägteren Spiel der Motive kommt. — Meist wird das nachahmende Motiv, wie VIII, 210, 11, 12, durch vorhergehende Pause aus dem übrigen herausgehoben.

Von Einzelzügen scheinen in der Reihe der Magnificat erwähnenswert:

I. 9 Baß, 37 Alt springt kleine Sexte aufwärts,
34f Alt ahmt das Diskantmotiv in der Verkürzung nach,
57 Caesur ohne erkennbaren Sinn,
98 Kadenz mit Dominantterz im Baß (Sextakkord); die verdoppelte Note geht in Disk. I sprungweise abwärts,
175 Quartenparallelen (selten bei Rener),
II. 161 Baß: Kadenz ohne Subsemitonium,
III. 61/2 Disk. II verrät sich mit einer Verlegenheitsfloskel als nachkomponierte Stimme,
79f. Alt: Wechsel in der Tonlage,
127 Alt, Ten.: Beginn eines Satzes in kurzen Werten,
146 Baß: Vergrößerung des „Abraham“motivs,
168 Der Tenor bringt das Motiv des Psalms rein (vgl. dagegen seine Behandlung in Disk. II 162 und I 165) bis auf eine kurze Stelle (187—9), wo er in den figurierten Stil gerät,
157/9 ein paar kurze Nachahmungen in allen Stimmen.
IV. 19 Alt: Wechsel in der Tonlage,
80/1 Alt: Motivwiederholung,
116 eine der wenigen homophonen Stellen, hier durch Taktwechsel hervorgehoben,
101/10 Ten.: vorzüglich gegliedertes Thema; nur die Tonleiter gibt genügend interessierende Gebilde von solcher Ausdehnung her,
150/1 Alt: Motivwiederholung.
V. 80 Alt: Streben, dem Text gerecht zu werden,
123 Ten.: gebrochener Dreiklang,
126/8 Disk.: Motivwiederholung,
103f. Alt I neben Ten. als Träger des Themas,
154 Alt: Kleine Sequenz,
208/9 Disk., Ten.: kleine Sequenzen,
Va. 174 Baß, 327 Disk.: Reihen von mehr als vier Semiminimen (bei Rener selten),

1) Ausdruck von Th. Kroyer.

2) I, 54—6; II, 94—8; IV, 74—6; V, 1—1, 167—71; VI, 19—21, 211f.; VII, 80—3; VIII 157—61, 233—5, 331—34.

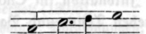
3) II, 40 Alt, 41 Ten., 43 Baß; III, 81 Alt, Ten., Baß, 82 Disk.; VIII, 78 Baß, 81 Ten.

4) 127 Disk. II, 129 Ten., 130 Disk. I.

83f. Alt II: Ansätze zur Motivbildung,
162,170: Fauxbourdon,
186: Cambiata im Wert der Semibrevis,
226/7: Kleine Nachahmungen,
200/2 Alt, Baß: Terzenabfall,
208 Baß: ausdrückliche Erniedrigung des Subsemitoniums,
VII. 44/5 Baß: Dreiklangszerlegung; viele Quart- und Quintsprünge im Baß,
106 Alt neben Ten. als Träger des Thematischen, das sich erst gegen Schluß in figurierte Bewegung auflöst,
167 Alt: Tonwiederholungen infolge von Textbedrängnis (im Magnificat selten),
148 Baß: Dezimensprung aufwärts in schneller Bewegung,
208 Alt, Ten.: Sequenzenkette,
VIII. 1 Alt: Thema in der Verkürzung,
46 Disk. muß zur Vermeidung einer Quartsextstellung pausieren; h wäre besser gewesen, doch nicht im Choral,
79/82 Disk.: Motivwiederholung,
82: Fauxbourdon ohne Ten.,
121 Disk. I und II: Kanon im Einklang,
169 Disk.: Druckfehler? Ähnliches bei Isaac,
176: Nachahmungen im Einklang,
224: Fauxbourdon aufwärts,
210f. motettartige Nachahmungen,
278: das Thema aus „Et misericordia" (127f.) in Nachahmungen,
301/2 Alt: Wechsel der Tonlage,
328: Kumulusbildungen (ziemlich selten bei Rener),
348 Baß: ausdrucksvolles Motiv,
377/81 Ten.: Motivwiederholung.

Die kurz abgerissenen Schlüsse mit nachfolgender Pause und letzter Textsilbe auf letzter Minima finden sich sehr häufig[1]).

Auch das Allerweltsmotiv:



kommt, wie bei Obrecht, Josquin, Isaac, de la Rue, Senfl und vielen andern Meistern in Rener's Magnificatwerk vor[2]).

Jener höchst ausdrucksvollen Geste, die wir kurz „gestützte Zielquart" nannten und bei anderer Gelegenheit als Rener fast ausschließlich gehörendes Eigentum in Anspruch nahmen, begegnen wir hier[3]). In der Behandlung der Quart als Mittel der Melodiebewegung weicht nämlich Rener durchaus von der Weise seiner Zeitgenossen ab: er zieht das verpönte Intervall in aufsteigender Richtung ganz bewußt zur Melodiebildung heran und zwar gern in der Art, daß der ohnehin durch seine Höhenlage hervortretende Gipfelton auch noch durch im Verhältnis zur ganzen Bewegung längere Dauer ausgezeichnet wird. Aber nicht genug damit: er stellt das Ganze noch auf eine Art von Unterbau, indem er dem Quartsprung eine Gruppe von Tonbewegungen vor-

[1]) IV, 79 Alt, 134 Ten., 154 Disk. I, 155 Disk. II, 154 Alt, 171 Ten., 185 Alt, 184 Baß, 219 Disk. V, 18 Alt, 53 Alt, 146 Disk., 206 Disk., 160 Alt, 164 Alt, 174 Alt, 175 Baß.

[2]) II, 209; III, 155; IV, 12/3, 207; V, 17, 26/7, 73, 135/6, 146; VI, 41/2, 64; VII, 109, 112, 184.

[3]) I, 138, 174/5 Alt; II, 18 Ten., 42 Disk., 111 Alt; IV, 65 Alt, 106/7 Alt, 114/5 Disk,. 144 Disk. II, 156/7 Alt, 176/7 Alt, 179 Disk., 183/4 Alt, 183 Baß, 204/5 Disk., 203/4 Alt, 209/10 Disk.; V, 20/1 Baß, 57/8 Disk., 83 Disk., 97 Tenor, 105/7 Alt II, 107 Baß, 180 Disk.; VI, 30 Disk., 35 Alt, 42/3 Baß 55/6 Ten., 64 Disk., 142 Alt, 169 Alt, 180/1 Baß, 183/4 Alt, 204 Alt; VII, 91 Alt, 137 Disk., 180/1 Ten., 186 Disk. I, 187 Ten., 202 Alt; VIII, 341/2 Disk.

lagert, aus der er gleichsam federnd sich aufschwingt. In ihr ist die Wahl des Intervalls vom Sekundschritt bis zum Quintsprung, das selten durch kleine Werte ausgefüllt, fast stets nach oben gerichtet ist, frei. Das Ziel, auf diese Weise sehr stark betont, wird durch eine Doppelbewegung — eine vorbereitende innerhalb des Unterbaues und die eigentliche in Form des nach oben gerichteten Quartsprunges — erreicht, und so mag es erlaubt sein, das Ganze mit dem oben angewandten Ausdruck zu belegen. Daß die Melodielinie nach Berührung des Ziels sich immer abwärts senkt, beruht nicht nur auf der Forderung der Theorie, durch Sprung entstandene Lücken nachträglich auszufüllen, sondern auch in dem Wesen des Gipfeltones als eines Zieles, über das hinauszuschießen keinen Sinn hat[1]).

Die Verquickung der alten Tenorpraxis mit der Nachahmungstechnik und die dadurch angebahnte Gleichberechtigung der Stimmen mußte dazu führen, daß der cantus firmus, dem ja unter den neuen Verhältnissen ein wichtiger Anteil an der Gestaltung des Ganzen verblieb oder wieder zugestanden wurde, angeregt durch das Wechselspiel der sich in den Nachahmungen beziehungsvoll ablösenden Stimmen, Neigung zeigte, aus dem Tenor abzuwandern — ihn, wo er schweigt oder in figurierten Gesang übergeht, fortzuführen oder aber seinen Gang nachahmend zu begleiten und schließlich sich von der Stimme prinzipiell zu lösen und in die Oberstimme überzugehen[2]). Das Gefühl für die Eignung der Oberstimme als Melodieträgerin haben vielleicht jene homophonen Stauungen der bewegten Tonmasse geschärft, wie wir sie im Sanctus der Missa Fortuna desperata von Obrecht[3]), in Isaac's Officium Mariae Magdalenae[4]) und besonders in Josquin's Missa Pange lingua[5]) sehen, aber wohl auch die den Mittelstimmen keine Entfaltungsmöglichkeiten bietenden Versuche der Humanisten in metrischer Odenkomposition. Finden sich auch bei Obrecht Spuren der neuen Anschauung, so scheint doch Isaac der erste gewesen zu sein, der mit Bewußtsein dem Tenor sein Erbe schmälert: die Intonation im Choralis Constantinus gehört meist dem Diskant; er beteiligt sich neben Tenor und Baß am Choral, von dem der Alt auf dem Wege der Nachahmung nur Teile zu übernehmen hat.

---

[1]) Eine Untersuchung von Werken seit der Zeit Ockeghem's lieferte das Ergebnis, daß die gestützte Zielquart dort nur zufällig auftritt. So finden sich in den 1000 Takten der Missa de beata virgine (Expert VIII) von Anton Brumel 5—6 Bildungen, die allenfalls als gestützte Zielquart angesprochen werden könnten; in einem drei- bis fünfstimmigen Werk, der Missa Ave Maria von P. de la Rue (Expert VIII), das 700 Takte zählt, gab es etwa acht solcher Stellen. Beide Meister bevorzugen neben Ganztonfortschreitungen das Intervall der Terz — Brumel noch mehr als de la Rue. Obrecht's Messe „Malheur me bat" (Wolf I, 4, S. 141) zeigt ebenfalls die Bevorzugung der Terz zur Melodiebildung (s. das dreist. Christe) und hält sich von jener Formel fast ganz frei. Heinrich Finck und Th. Stoltzer füllen das Intervall der Quart gern aus; Benedikt Ducis bringt eine kleine Steigerung im Gebrauch der Floskel, aber Senfl wendet sie nur da an, wo sie durch die Vorlage (Magnificat II und VIII) gefordert wird. Einzig Hofhaimer, der auch sonst schon an Rener's Seite zu finden war, liebt es, seine Melodiebildung mit dieser weitausladenden Bewegung zu schmücken.

[2]) Der Schlußstein in dieser an das volkstümliche mehrstimmige Lied sich anlehnenden Bewegung wurde von Lukas Osiander mit seinen „Fünfftzig geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf Kontrapunktweise also gesetzet, daß ein ganz Christliche Gemeine durchaus mitsingen kann" 1586 gesetzt. Ihm schloß sich 1591 Andreas Raselius mit „Psalmen und geistlichen Liedern ... also daß der Diskant den Choral führet" an. Aber schon in Rhau's „Newe deudsche geistliche gesenge" 1544 hat der Diskant in einzelnen Sätzen, z. B. „Es wollt uns Gott" von Benedikt Ducis (Nr. LXVI) die Melodie.

[3]) Obrecht-Ausg. Zesde Affl., S. 113, Abschn. 36 f.

[4]) D. d. T. i. Ö. XVI (1909), S. 112 unten.

[5]) Ambros V (1882), S. 100.

Rener geht insoweit über den älteren Meister hinaus, als er dem Alt durch den ganzen Satz den Choral anvertraut (II Fecit potentiam); die Auflösung der langen Noten in Melismen (95f.) am Ende einer Distinktion ist charakteristisch. Auch im „Esurientes“ des fünften Magnificat hat der Alt I, der zunächst vom Tenor, den er in Quintabstand nachahmte, abhing, gegen Schluß bedeutenden Anteil am Choral.

An einigen Sätzen des ersten Magnificat[1]) seien ein paar Typen aus der Menge der Möglichkeiten aufgezeigt:

I, 1: 4—6, 9—12 Teile der Vorlage im Disk., 17/18 der Tenor setzt die Melodie fort, Nachahmung im Disk. 18/9, 20/22 der Tenor bringt die Notenreihe in Auflösung, der Disk. ahmt in unversehrten Werten nach 22/4 und übernimmt den Schluß 26/8.

I, 3: Vorahmende Einleitung (69) in Baß und Disk. I, wozu Disk. II frei kontrapunktiert.
Ten. beginnt 73 mit dem Thema, das vom Alt in der Oberquinte nachgeahmt wird in Abstand von zwei Tempustakten (bis 80); die andern Stimmen kontrapunktieren frei, der Disk. I bringt die Tonwiederholung des Themas in der Verkürzung (77/8).
Neuer Abschnitt des Chorals, vom Ten. (81) begonnen, vom Alt nach drei Tempustakten in der Oberquinte nachgeahmt (bis 90); zwischen beiden Diskanten Nachahmungen kleinster Motive (I 80, II 82, I 83, II 84, I 85).
Neuer Abschnitt des Chorals, vom Ten. (90—95) begonnen, vom Alt nach zwei Tempustakten in der Oberquinte nachgeahmt.
96 beginnt der Alt den letzten Teil und wird vom Ten. in Unterquint, jedoch in leicht veränderten Notenwerten nachgeahmt; freier Kontrapunkt der übrigen Stimmen; Teilvorahmungen im Disk. II 89/92.

I, 4: Der Diskant beginnt 105, vom Alt frei begleitet, das Choralmotiv in langen Werten; der Ten., vom Baß in ähnlicher Weise begleitet, übernimmt das Motiv, das er im Verlauf immer mehr verkürzt (110/3).
Diskant und Baß in Parallelbewegung, ersterer verziert, übernehmen den zweiten Teil (113—120). Der Tenor leitet mit dem Tonwiederholungsmotiv, das sich in begleiteten Fiorierungen verliert, über (120/5) zum Schlußteil des Chorals, den der Diskant in langen Werten (124/29) bringt und den nach der Beendigung der Ten. eine Oktav tiefer, aber sonst genau wiederholt (130/5).

I, 5: Der Baß als Träger des Chorals; Vorahmungen, z. T. in Verkürzungen, im Diskant (192f., 195f., 161f.); das Tenorwiederholungsmotiv auch im Alt (163/5).

Die Verbiegungen und Verrenkungen der Choralvorlage sind zu zahlreich, als daß der Versuch einer systematischen Behandlung gemacht werden könnte.

Daß Rener sich der französischen Sprache bedient habe, ist bei der verhängnisvollen Neigung der Lütticher zum Franzosentum[2]) wahrscheinlich. Eine Eigenheit in der Behandlung der Endsilben der Wörter, nämlich ihre ungebührliche Hervorhebung, die in den Messen noch stärker zutage tritt[3]), ist wohl darauf zurückzu-

---

1) Siehe Musikbeilage 2.

2) Die Jahrhunderte währende Freundschaft hatte den Lütticher fast zum Franzosen gemacht. Lüttich hatte vor den durch diese Neigung verschuldeten unglücklichen kriegerischen und sozialpolitischen Ereignissen (Kapitulation von 1467, Bürgerkrieg und Plünderung der Stadt) 120000 meist wohlhabende Einwohner. Die Regierung Johanns von Hoorn (1484—1505), in die Rener's ersten Lebensjahre fallen dürften, war eine der unruhigsten, und erst unter Erharts de la Marck (1505—38) straffer Leitung, die auch den Anschluß an Österreich (1518) brachte, erholte sich das Hochstift.

3) Missa octavi toni Rhau 1541, Baß 230: fac to - ri coe - li Credo aus der Messe Adieu mes amours. Breslau, Hs. 92, Ten. 145: fac - to - rem - coe - li et ter - rae

führen[1]). Allerdings findet sich, wie zugestanden werden muß, dieser Zug auch bei dem sonst so vortrefflich deklamierenden Deutschen Gallicus[2]). Die kurz abgerissenen von einer Pause gefolgten Schlüsse mit letzter Textsilbe auf letzter Minima, und die Sorglosigkeit in der oft sinnlosen, ganz mechanischen Wiederholung einzelner unbedeutender Worte[3]), wie suo, sui, eius, die wir bei Rener finden[4]), sind vielleicht auch seiner Stammeszugehörigkeit zuzuschreiben.

Das in dem Chorbuch Mus. ms. 40021 der Pr. Staatsbibliothek in Berlin auf den Seiten 261v—262r (Satz 1, 2, 3, 4) und 262v (Satz 5 und 6) stehende Magnificat trägt außer der Bezeichnung „8. toni" den Namen

M ♭ nerj

Wenn man sich entschließt, das M. als Suspension für Magister anzusehen, und beobachtet, daß nach der Stellung des ♭ zu den Linien die longa die Solmisationssilbe re für sich in Anspruch nimmt, so weist die sich ergebende Verfasserbezeichnung M. Renerj auf einen mit einem akademischen Grade geschmückten Komponisten Rener, der, da die Quelle in die neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts fällt, spätestens am Ende der sechziger Jahre geboren sein könnte; denn ein Alter von 25—30 Jahren muß zur Erwerbung des Titels, wie der Kunstfertigkeit doch zum mindesten angenommen werden. Mit seinen Hauptwerken tritt Adam Rener aber erst gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts in Drucken auf und zwar in gedrängter Folge innerhalb der sechs Jahre 1539—45, während die handschriftliche Verbreitung seiner Werke sich gleichmäßig über das Jahrhundert verteilt. Die Annahme zweier Komponisten des gleichen Familiennamens, etwa Vaters und Sohns, könnte nur durch das Berliner Magnificat gestützt werden; die Lieder des Oeglin'schen Drucks von 1512 sind für Adam Rener beglaubigt und die Kluft von hier bis zum Erscheinen der Hauptwerke ist immer noch auffallend groß. Anders wäre es, wenn die Lieder den Buchstaben M. trügen, der dann einen Vornamen zu bedeuten hätte und zwei Personen namens Rener anzunehmen berechtigte. — Da die Daten der Drucke nicht anzuzweifeln sind, muß ihr Gegenpol, der ja ohnehin schon Bedenken erregt, untersucht werden. Von dem Erfolg dieser Untersuchung hängt es ab, ob wir in dieser Komposition oder in den beiden Liedern des Oeglin'schen Buches Frühwerke zu sehen haben, ob wir das Geburtsjahr — immer ein Alter von 25—30 Jahren für die Abfassung des Erstlingswerks vorausgesetzt — in die sechziger oder in die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts

---

Disk. 190: [Notenbeispiel] „Et nescio quid magis desiderari possit in

et in - car - na - tus est

Musicis Belgicis, quam quod syllabarum quantitas pluribus incognita sit" sagt Coclicus im Compendium musicae.

1) Magnificat II Baß 99; III Alt 35; IV Alt 169/70, 173/4 Alt (vgl. die bessere Behandlung des Wortes in Disk. I 169, Disk. 171/2, Ten. 171, Baß 170); V Baß 194; VI Alt 42, Baß 145, 179; VII Baß 31, Ten. 71, Alt 147, Disk. I 205/6; VIII Alt 238, Disk. II 253, Disk. I 256, Alt 296, 312/3, 322, Baß 364.

2) Auch bei andern, z. B. dem norddeutschen Kantor A. Crappius.

3) Die Mißachtung des Wortes, dessen Silben auch durch Pausen getrennt werden (Officium de Nativitate III, Rhau 1545, Abschnitt 157 Alt, oder schlimmer noch: Disk. 156), ist im ganzen größer, als die Achtung vor ihm, von der Proben vorhanden sind.

4) I Disk. 85, Baß 84; IV, 90f.; VI Alt 63, Baß 59.

zu setzen haben. Denn diese zwanzig Jahre trennen die Handschrift vom Oeglin'schen Druck.

Die Choralbehandlung im Magnificat der Berliner Handschrift (Beilage 4) bietet in der Mehrzahl der Sätze nichts, was wir nicht der Jugend des Adám Rener von 1544 zutrauen dürften. Ein durchgeführter Kanon im ersten Satz, im zweiten die kurze Oktavnachahmung des gegen Ende der beiden letzten Distinktionen zerbröckelnden Tenor finden dort ihre Entsprechungen. Im dritten Satz ist der Diskant der Melodieträger, wobei er von den beiden andern Stimmen frei begleitet wird; schon im Anfange zeigt seine Melodie Neigung zum Zerflattern. Ihr Schluß auf 61 wird durch eine unerwartete Modulation abgelenkt und das angerührte Schluß-c wird erst 64 in seinem eigentlichen Sinn gebracht; nachdem der Baß den Tonwiederholungsteil des Themas zu Ende geführt hat, übernimmt der Diskant, der sich vom Alt ablösen läßt, die Schlußdistinktion. Im Satz „Esurientes" ist der Tenor Träger des Chorals; Teile von ihm, durch Nachahmung gebunden, treten auch im Diskant und Baß auf. Im folgenden Satz wandern die Teile der Choralweise auf Motettenart von Stimme zu Stimme, wobei nur der Baß den Choral bis auf den Schluß rein zu erhalten vermag, während die klare Zeichnung sich in den anderen Stimmen in Zierrat auflöst. Der letzte Satz, dessen tief beseelter Schönheit bei schlichtem Gehaben man sich nicht wird verschließen können, führt den Psalmenton im Diskant (145) durch und beschließt das Stück mit dem wiederholten Vortrag des Tonwiederholungsmotivs (Ten. 153, Disk. 159).

So geht die Behandlung des Chorals, namentlich auch seine Übernahme durch die Oberstimme, in einer Weise vor sich, die man Adam Rener auch in einem Frühwerk wohl zutrauen dürfte: fast alle ihre einzelnen Züge haben ihre Parallelen in dem großen Magnificatwerk; es sind aber doch auch Eigenheiten vorhanden, die auf eine in andern Anschauungen wurzelnde Kunstrichtung schließen lassen, und die deshalb ins Auge gefaßt werden müssen.

Obwohl Adam Rener's technisches Können ihm erlaubt, gelegentlich Künste namentlich rhythmischer Art[1]) spielen zu lassen, ist er in seinen beglaubigten Werken frei von den eigentlichen Notierungsspitzfindigkeiten, die der urgermanischen Freude am Rätsel entspringen. Das Magnificat in Mus. ms. 40021 beginnt nun mit einer solchen: der Alt des ersten Satzes ist nicht notiert und nach der Anweisung „Altus in discantu" diesem zu entnehmen und zwar, wie sich durch die Probe zeigt, so, daß der Alt im zeitlichen Abstand eines Tempustaktes und im räumlichen der Unterquart vorangeht. Wenn man auch auf das Beispiel Adams von Fulda[2]), der die auf Notationskünste hinzielenden Versuche seiner Jugend später ablehnend belächelt, hinweisen könnte, so bleibt es doch auffällig, daß Rener, als Niederländer und sonst gerne rückwärts schauender Künstler, nie mehr auf solche Rätselnotierungen zurückgreift;

[1]) So täuscht er in der Missa octavi toni (Rhau 1542) im geraden Takt Dreiteiligkeit der Melodie vor, wenn er notiert:

Disk. 171: [Notenbeispiel]; Disk. 211, Ten. 213: [Notenbeispiel]

Das Lied „mein höchste frucht" wird vor dem Tenoreinsatz mit einem Gebilde eingeleitet, in dem der Disk. den ersten, der Alt einen zweiten und der Baß einen dritten Teil der Tenormelodie gleichzeitig zu Gehör bringen, ein Kunststück, das dem unbefangenen Hörer, der die Hauptmelodie noch nicht kennt, nicht zum Bewußtsein kommen kann.

[2]) G. S. III, 354.

der erste Teil des „Quia fecit" im Magnificat tertii toni hätte Gelegenheit gegeben.

Im dritten Satz des in Mus. ms. 40021 stehenden Magnificat geht das Tonwiederholungsmotiv an den Baß über, auf dessen orgelpunktartiger Grundlage sich ein von Pausen durchsetzter, auffälliger Kanon im Einklang entwickelt, der ziemlich lange (bis 72) durchgeführt wird. Der Rener von 1544 legt auch wohl das Tonwiederholungsmotiv in den Baß, aber darüber schichtet er entweder, wie III, 134, einen freien Kontrapunkt, oder er bringt — und dies Verfahren zieht er entschieden vor — das gleiche Motiv in Nachahmung (I, 142 Disk.) oder Verkürzung (I, 160 f.; III, 146). Bestimmend für ihn ist der Wunsch, an solchen der Homophonie zuneigenden Stellen die kontrapunktische Bewegung wenigstens im Rhythmus aufrecht zu erhalten[1]). Es ist zuzugestehen, daß auch das Magnificat des fraglichen Verfassers dies prägnante Mittel kennt (98 f., 131 f.); aber die Art, wie die Aufeinanderfolge gleicher Töne in Akkordsäulen von Abschnitt 14 an behandelt wird, kennt der spätere Rener nicht mehr, wie der Satz „Et misericordia" des Magnificat 8. toni, in dem die beiden Diskante auf c'' psalmodieren, deutlich zeigt.

Im letzten Satz bedient sich der Komponist des Berliner Magnificat der „paarigen Imitation". Solche Anfänge treffen wir auch in dem Werk von 1544 (z. B. VII, 61); aber die Art, wie der Künstler das Stilmittel gegen Schluß des ganzen Werks (von 153 an) ausnutzt, indem er der kunstvoll verlängerten Melodie der beiden Männerstimmen nun einen glanzvollen vierstimmigen Chor entgegensetzt, — diese Art findet sich bei Rener nicht; er bindet die Wiederholung meist dadurch an das Vorhergegangene, daß er zu ihr eine Stimme aus dem ersten Teil in freiem Kontrapunkt führt (VIII, 236/7) und die vierte Stimme dann unauffällig einsetzen läßt; so scharfe Kontrastwirkungen sind ihm fremd. Aber, wer auf dies Stilmittel einmal gekommen ist, wer es einmal nur auf seine in diesem Falle — die Worte „et in saecula saeculorum. Amen." gehören zu beiden Stellen — erschütternde Wirkung erprobt hat, der gibt es auch bei sonst durch äußere oder innere Einflüsse noch so gewandelter Kunstanschauung nicht auf. In Rener's ganzem Werk kommt aber ein so die im mehrstimmigen Chor ruhenden Gegensätze zusammenfassender Einfall nicht vor — seine Gedanken sind anders gerichtet.

Neben der Choralbehandlung müssen kleine Einzelzüge beim Vergleich der Werke herangezogen werden.

Im ganzen ist der normale, freilich schon ins Vierfache gespaltene Notenwert im Magnificat des fraglichen Autors die Semibrevis, während 1544 die zweifach geteilte Minima deutlich als Trägerin der melodischen Linie hervortritt; doch spricht dieser Zug nicht gegen die Identität der Verfasser: das Jugendwerk steht eben in dem Zeichen einer älteren Zeit, aus der der Komponist, der in den Sequenzen den größeren Notenwert noch immer bevorzugt, sich mehr und mehr emporringt. Gegen ihre Identität spricht aber die Verwendung der Semiminima, die im Werk von 1544 selten in einer Reihe von mehr als ihrer vier vorkommt, in Mus. ms. 40021 aber trotz der Grundlage eines größeren Normalwertes oft in längeren Reihen (Disk. 35, Baß 34,

[1]) Dies Bestreben ist ein Beweis für die vokale Bestimmung des Satzes: die Tonwiederholungen haben nur Sinn, wenn sie durch die verschiedenen Farben der immer neuen Wortalben getragen werden.

Alt 94) auftritt. Kaum hätte der Künstler sich nach größerer Freiheit im Gebrauch der kleineren Noten später Beschränkungen aufzuerlegen brauchen.

Die Einführung der Vorhaltnote als Dissonanz ist bei dem späteren Komponisten, wie gezeigt wurde, selten; wenn überhaupt, so geschicht sie in der auch in Mus. ms. 40021[1]) vorkommenden Form:

$$\begin{array}{cccc|c} c & d & — & \overset{\sharp}{c} & d \\ a & — & — & — & d \end{array}$$ (VIII, 191 Alt, 195 Baß),

wie Isaac sie anwendet, und nicht in der Weise, daß die Vorhaltnote, wie Mus. ms. 40021 Ten. 12, von oben her schrittweise erreicht wird.

Die übrigen Klauselformen im Berliner Magnificat sind die der Zeit[2]); es wird neben der harmonischen die kontrapunktische Art, es werden alle die verschiedenen Anordnungen der Ziernoten gebraucht. — Die auf dem accentus acutus beruhende Klauselverzierung ist für die ältere Zeit kennzeichnend und sie kommt denn auch in dem älteren Werk in gradem und ungradem Taktmaß vor[3]). Verwunderlich ist ihre reichliche Verwendung in dem Werk von 1544 selbst, wenn man seine Entstehung 20 bis 30 Jahre vor sein Erscheinen im Druck setzen wollte. Hinsichtlich der Urheberschaft Rener's am Berliner Magnificat erlaubt die Schlußformel wegen ihrer allgemeinen Verbreitung keine Folgerungen; sie ist nur ein Zeichen dafür, daß der Komponist noch spät unter dem Eindruck der älteren Anschauung steht, oder sich ihr wieder zuneigt[4]) — von dem mit ihr gern verbundenen Oktavsprung des Kontratenor hat er sich durchaus frei gemacht. Die in den Baß übergehende Diskantklausel, die Rener im Werk von 1544 stets schlicht bringt, zeigt sich in dem älteren Werk (23/4, 89/90) mit Verzierungen; die Entwicklung vom Komplizierten zum Einfachen, die wohl vorkommt, müßte sich im ganzen Stil zeigen, wenn sie für diesen Fall wahrscheinlich gemacht werden sollte. — Härten in der Stimmführung, hervorgerufen entweder durch Parallelbewegung dissonanter Intervalle (besonders Septimen), oder durch Aufsuchen von solchen im Sprung, die in dem älteren Magnificat (Alt 53, Baß 62, Alt 63) noch vorkommen, haben sich später fast ganz abgeschliffen, während Kumulenbildungen in dem Werk von 1544 (VIII, 203) mehr zu finden sind, als in Mus. ms. 40021, wogegen die hier noch auftretenden Leerklänge (11, 12) sich später mehr und mehr, im mehr- als vierstimmigen Satz ganz verlieren. Parallelführungen reiner Quinten kommen hier wie dort vor[5]) und sind als Rückfälle in ältere Denkart zu weit verbreitet, als daß sie hier zur Vergleichung der Eigenart der Werke herangezogen werden könnten. Die Cambiata wird in den Sätzen von Mus. ms. 40021 gern derart mit einer andern Stimme verbunden, daß diese zu ihr eine Bewegung von zwei Fusen ausführt, von denen die erste zu der Wechselnote konsoniert (57, 58). Dieser kleine, aber auffällige Zug findet sich auch in dem späteren Werk (z. B. VIII, 4) wieder und könnte eine Verbindung zwischen den beiden zeitlich getrennten Werken herstellen, wenn sich vielleicht noch weitere Eigenheiten nachweisen ließen, die im-

---

[1]) 5.

[2]) 19/20, 95, 107, mit den bekannten Quinten 137/8.

[3]) Disk. 36, Alt 141, Disk. 143.

[4]) Daß Rener trotz durchgehender Verwendung im Magnificatwerk in ihrem Gebrauch schon schwankend wird, zeigt die Antwort des Diskant VIII, 21 auf die Aufstellung im Tenor 19.

[5]) Mus. ms. 40021, Abschn. 31, Rhau 1544, VIII, 116.

stande wären, sie zu stützen. Die in gleicher Weise auffallende Bevorzugung des Diskant[1]) macht sich auch in andern Werken der Zeit, z. B. bei Isaac, geltend und kann hier nicht dienlich sein. Eher wäre der Umstand in diesem Sinne zu erwägen, daß sich jene in Rener's großem Werke aufgezeigte Kadenzierung aus der Dominante in die Unterdominante auch in Mus. ms. 40021 findet — zweimal sogar unter genau gleichen Umständen, wie in dem späteren Werk, nämlich (86/7, 130/1) beim Einsatz des Basses auf einem von der Kadenz nicht gewollten, übrigens zu ihrem Grundtone konsonierenden Tone. Aber, wenn wir berücksichtigen, daß außer vielen andern Meistern auch noch Senfl gelegentlich[2]) so kadenziert, so werden wir die Vermutung, hiermit etwas nur den beiden in Rede stehenden Werken Gemeinsames gefunden zu haben, wohl aufgeben. Übrigens kennt das ältere Werk noch eine andere Art dieser Kadenzbildung in Abschnitt 5/6 und 150/1. — Als eine fast spezifisch Rener'sche Eigentümlichkeit hatten wir die kurz so genannte „gestützte Zielquart" kennen gelernt; auch sie findet sich in dem Berliner Stück Abschnitt 2/4 Disk., 83/5 Disk., 85/8 Ten., 87/90 Baß; indessen beruht sie an diesen Stellen ganz sicher auf der liturgischen Vorlage, dem achten Psalmton, dessen Einwirkung auf ihr Erscheinen an Orten, wie 32/3 Disk., 61/2 Disk., wahrscheinlich ist; es bleiben noch zwei Stellen (91/2 Disk. und 94 Alt), die sich für Rener's Urheberschaft an dem Stück der Berliner Handschrift verwerten ließen, wenn man nicht ein Abfärben des thematischen Materials annehmen will. Und das wird man tun, wenn man sieht, daß die Reihe der Bedenken gegen den Anteil Rener's am Berliner Magnificat sich noch verlängert. Der Abschnitt 85 bringt einen auffallenden Tenoreinsatz zu einem Doppelvorhalt, bei dem Rener nach unsern Erfahrungen (VIII, 255) durch Ableitung der völlig freien Altstimme auf e eine Quartsextstellung bevorzugt haben würde. Allzugroße Schroffheiten sei es im Zusammenhang oder im Gegeneinandersetzen, sind Rener's Sache nicht. Das ältere Stück ist hierin fortschrittlicher, wie es auch schon dann und wann (13/4, 93 Alt, 101 Alt, 131 Alt u. ö.) darauf verzichtet, eine neu auftretende Stimme auf einen schon vorhandenen Ton einsetzen zu lassen: öfter als die vollkommene Konsonanz der Quint wählt die hinzutretende Stimme die Terz. — Die Pausen zur Aufhellung der Kadenz (ms. 40021 Abschn. 4), das Auftreten zerlegter Dreiklänge (19/20 Baß) und der „Lieblingsfloskel" (64/6), die Behandlung der Terz in und kurz vor dem Schluß und sein Abklingen, das sind alles Züge, die den Werken der Zeit gemeinsam sind. Auch die Arten der Nachahmung nach Dauer, Entfernung und Intervall stehen ganz im Banne einer musikalischen κοινή und können für unsere Frage nicht entscheidend sein. Die Verquickung zweier Kadenzen, die Rener in seinem Magnificatwerk nicht liebt, kommt in dem Berliner Magnificat (3/4, 85/7) vor, obwohl es eine primitivere Kunstanschauung vertritt, wie einige Unbehilflichkeiten in der Technik (11, 73) zeigen. Dagegen fehlen dem früheren Komponisten jene kurz abgerissenen Abschlüsse in den Einzelstimmen, die, vielleicht auf der Muttersprache Rener's beruhend, seinem Werk[3]) ein so eigenes Gepräge geben. — Das Ein- und Ausleiten der Bewegung, die sich

---

[1]) In den dem 15. Jahrh. angehörigen Handschriften: Mus. ms. 40098 der Pr. Staatsbibliothek und Mus. ms. 1494 der Leipziger Universitätsbibliothek (hier z. B. fol. 50: Hymnus „Christe qui lux es et dies) hat der Diskant sehr oft die Melodie.

[2]) Magnificat VII Esurientes, Abschn. 4/5.

[3]) Schon dem Liede von 1512 „Jetz hat volpracht" (Abschn. 28).

einmal (128f.) zu einem vermutlich zu dem auch sonst ausgezeichneten Worte „Abraham" gehörigen Falso bordone[1]) verdichtet, ist in dem älteren Werk schon recht geschickt: die störenden, das Gefühl des Stolperns erzeugenden Stockungen fehlen fast ganz. Die horizontale Bewegung der Stimmen unter sich hält sich bei Rener prinzipiell in entgegengesetzter Richtung: Parallelbewegungen (VIII, 41 Disk., Baß) sind zufällig und dauern selten länger (VIII, 90f.) als drei oder vier Minimen; Parallelführung der Außenstimmen ist sehr selten. Ihr Vorkommen an zahlreichen Stellen[2]) des Berliner Magnificat, das auch sonst der Parallelführung in großen und kleinen Werten nicht abhold ist[3]), muß neben den im Verlauf der Untersuchung vorgebrachten Gründen, denen kaum zwei Züge entgegenzusetzen sind, die Entscheidung dahin lenken, daß das Stück der Berliner Handschrift als nicht nur aus anderer Zeit, sondern auch aus anderen Voraussetzungen allgemeiner Art hervorgegangen anzusehen ist. Die in Rener's Werk von 1544 niedergelegte Kunstanschauung ist so anders gerichtet, daß keine Brücke zwischen beiden Stücken der gleichen Gattung zu schlagen ist: das Magnificat der Berliner Handschrift kann kein Frühwerk Adam Rener's sein; es ist ein im Sinne der Zeit völlig in sich gefaßtes, reifes Werk[4]), dessen Komponist weiß, was er will. In ihrer ganzen, befangenen Haltung sind die beiden Lieder des Oeglin'schen Liederbuchs von 1512, die auch technische Ungeschicklichkeiten aufweisen[5]), weit eher als Jugendwerke anzusprechen, besonders wenn man sie gegen den gefestigten Stil der Magnificatreihe von 1544 hält.

Die Frage nach Rener's Geburtszeit beantwortet sich nun so, daß man nicht mehr genötigt ist, einen unwahrscheinlich großen Raum zwischen ihr und dem Erscheinen der Hauptmasse seiner Werke im Druck anzunehmen: sie wird in das Ende der achtziger oder an den Anfang der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts zu setzen sein. Seine Hauptwirksamkeit würde demnach in die ersten drei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts fallen, und als Greis von 60 bis 70 Jahren könnte er noch die Ausgaben seiner Werke in Rhau's Drucken erlebt haben.

---

[1]) Vgl. dagegen Rener VIII, 83.
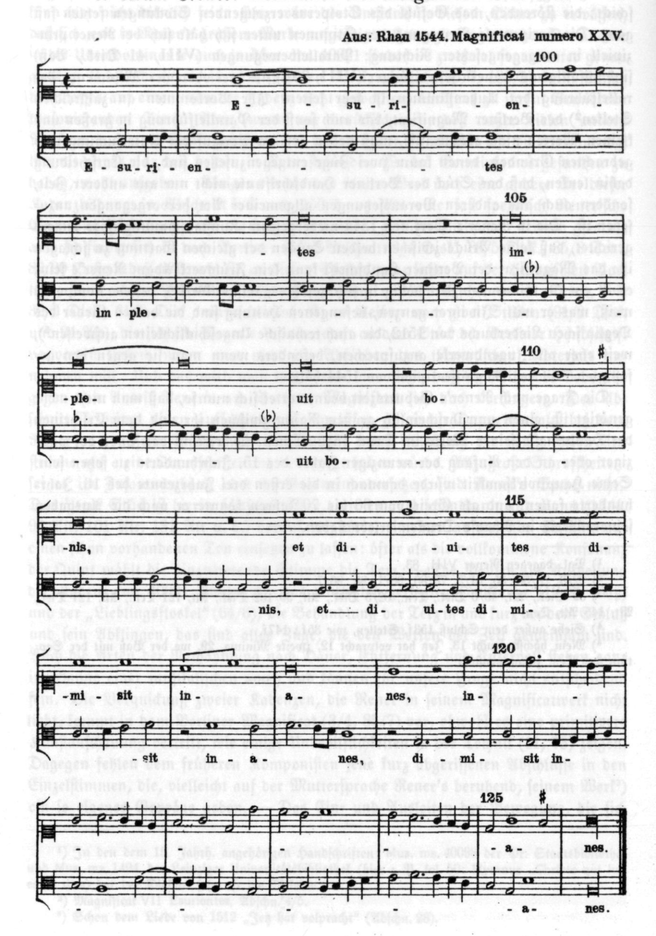
[2]) 22/3, 28/30, 35, 61/3, 78/80, 90/1, 95, 96/7.

[3]) 32 Disk., Alt, 45/6 Disk., Ten., 82/5 Disk., Alt, 99/102 Disk., Alt, 121 Ten., Alt, 127 Disk., Alt, 145 Alt, Ten.
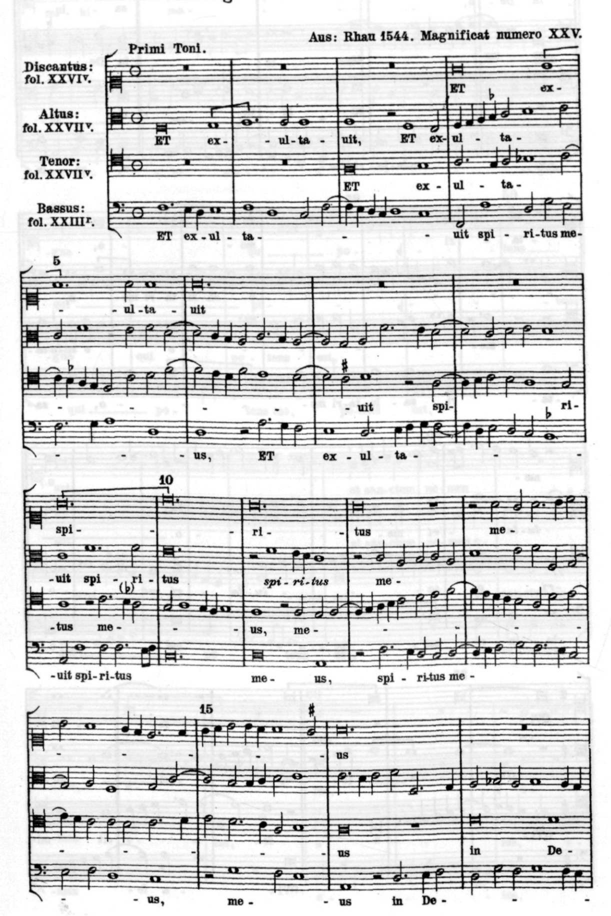
[4]) Siehe außer dem Schluß 153f. Stellen, wie 35f., 147f.
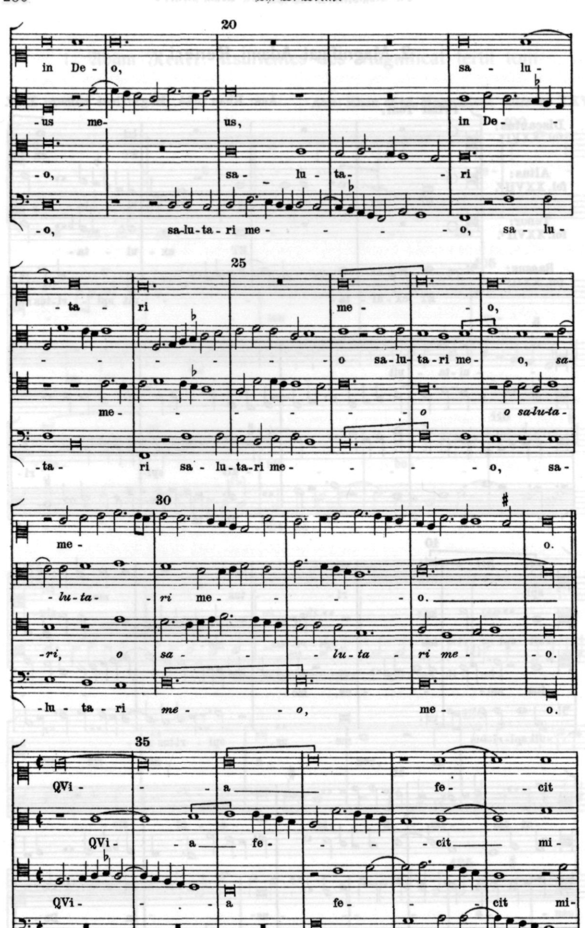
[5]) Mein höchste frucht 13, Jetz hat volpracht 12, zweite Minima, 29, wo der Baß mit der Septime des Ten. zusammenstößt.
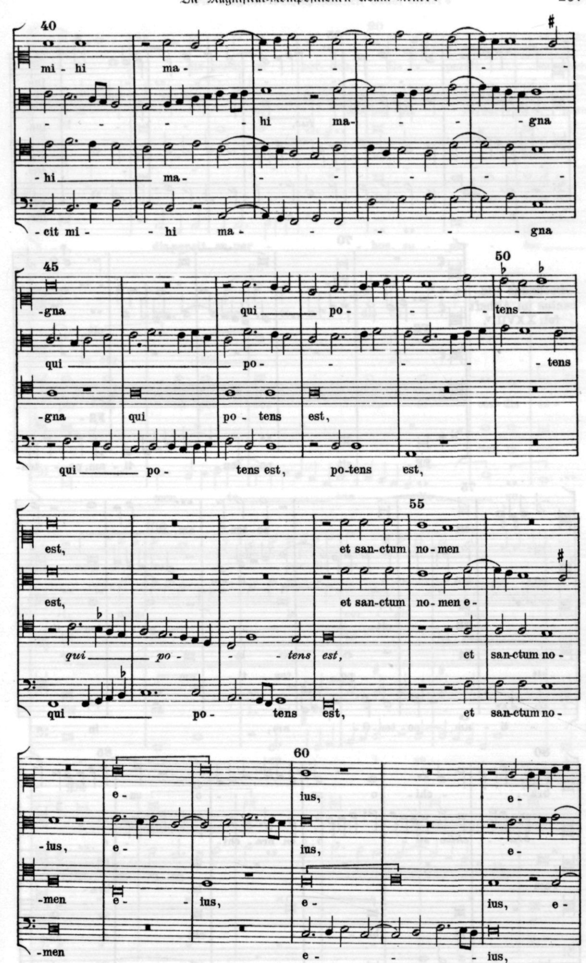
1. Adam Rener: Esurientes des Magnificat tertii toni
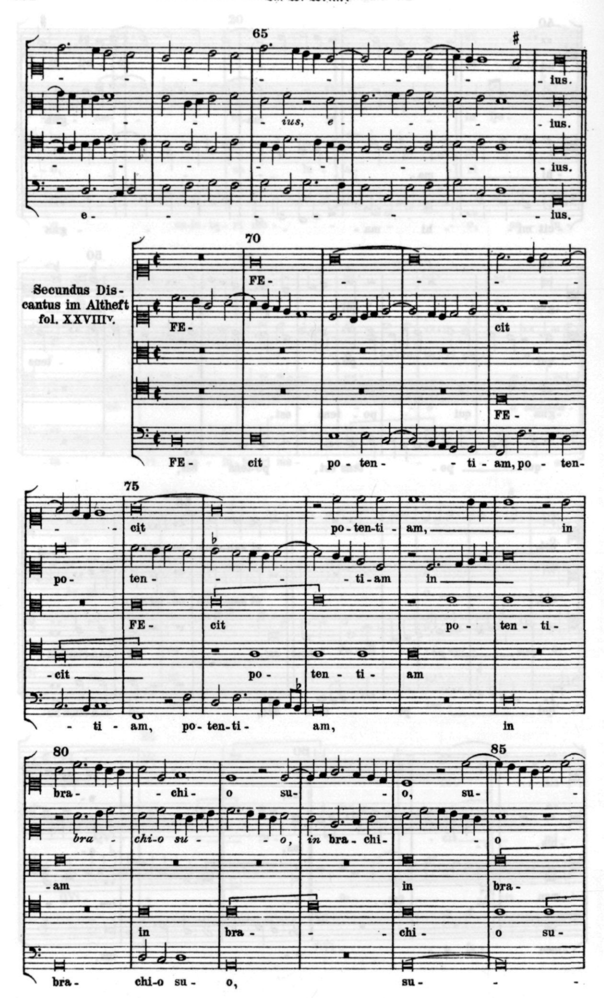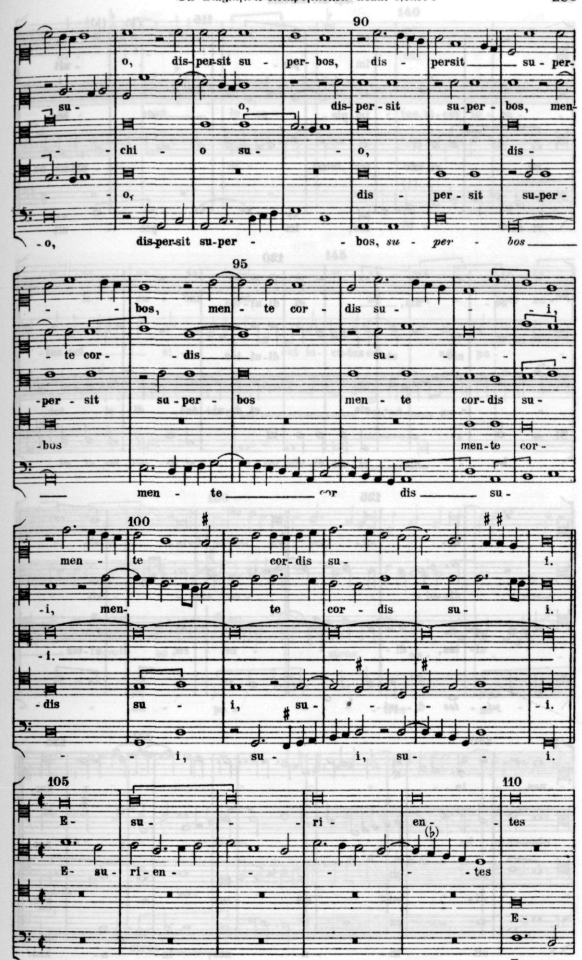


2. Magnificat Adami Reneri
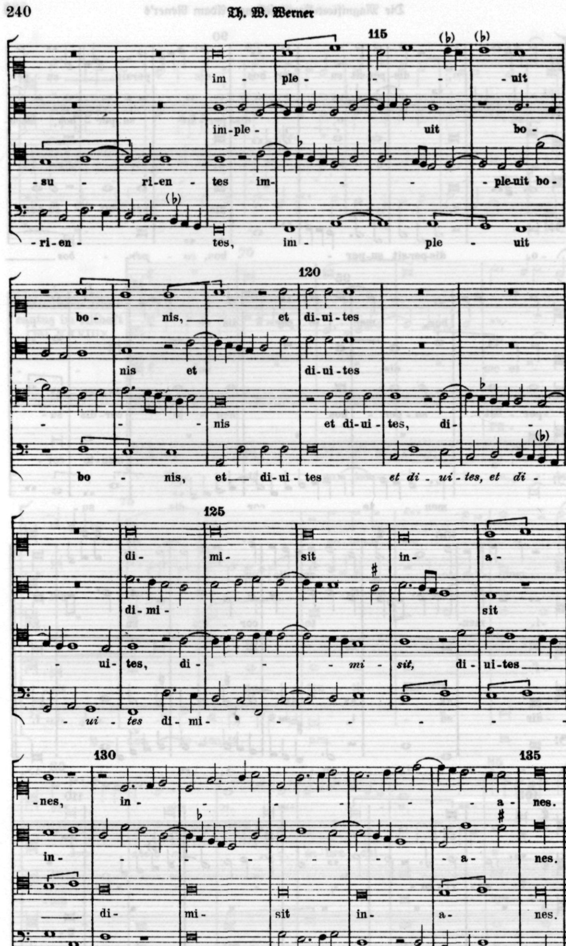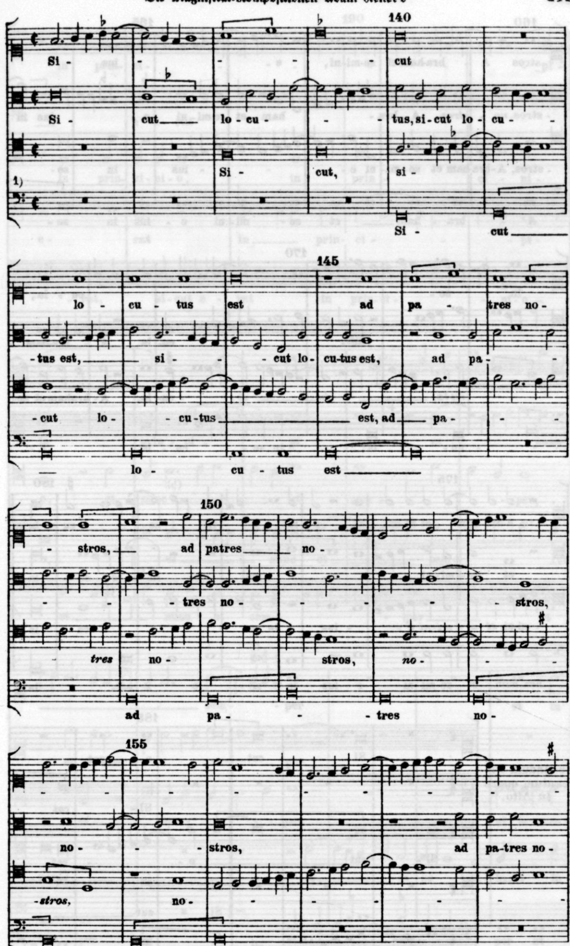



20
in De - o, sa - lu -
-us me- us, in De-
- o, sa - lu - ta- - ri
- o, sa-lu-ta-ri me- - - - o, sa - lu -
25
- ta - ri me - o,
- - - - - - - o sa-lu-ta-ri me- o, sa-
me- - - - - o o sa-lu-ta-
-ta- ri sa - lu-ta-ri me- - - - o, sa-
30
me- o.
-lu-ta- -ri me- - - o.
-ri, o sa- - - lu-ta - ri me- - o.
-lu - ta - ri me- - o, me - o.
35
QVi - - a fe- - cit
QVi- - a fe- - - - cit mi-
QVi- - - a fe- - - cit mi-
QVi - - a fe- -


40
mi - hi ma - - - - - -
- - - - hi ma - - - gna
- hi ma - - - - - -
- cit mi - - hi ma - - - - gna
45
50
- gna qui po - - tens
qui po - - - - tens
- gna qui po - tens est,
qui po - tens est, po-tens est,
55
est, et san-ctum no - men
est, et san-ctum no - men e -
qui po - - tens est, et san-ctum no -
qui po - tens est, et san-ctum no -
60
e - ius, e -
- ius, e - ius, e -
- men e - - ius, e - ius, e -
- men e - - ius,
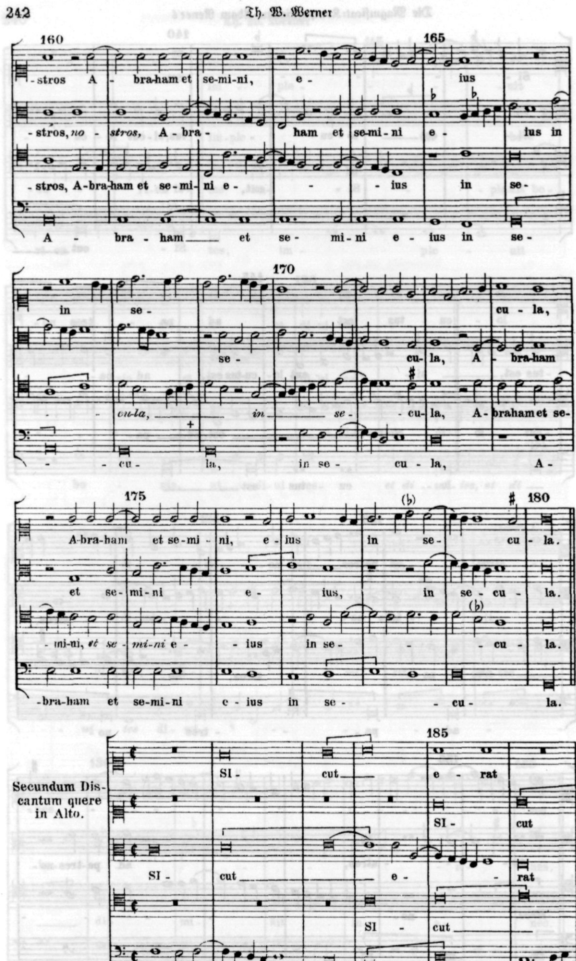

65
ius.
ius,
e
ius.
ius.
e-
ius.
70
Secundus Discantus im Altheft fol. XXVIIIv.
FE-
FE-
cit
FE-
FE-
cit
po-ten-
ti-am, po-ten-
75
cit
po-ten-ti-am,
in
po-
ten-
ti-am
in
FE-
cit
po-
ten-ti-
-cit
po-
ten-ti-
am
ti-am,
po-ten-ti-
am,
in
80
85
bra-
chi-
o
su-
o,
su-
bra-
chi-o
su-
o,
in
bra-chi-
o
-am
in
bra-
in
bra-
chi-
o
su-
bra-
chi-o
su-
o,
su-
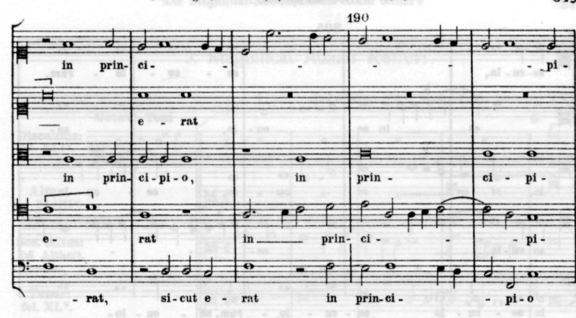

90
o, dis- per-sit su - per- bos, dis - persit ______ su - per-
su - o, dis- per - sit su - per - bos, men-
- - chi - o su - - o, dis -
- - o, dis - per - sit su-per -
- o, dis-per-sit su-per - - bos, su - per - bos ______
95
- - bos, men - te cor - dis su - - - i,
- te cor - - dis ______ su - - - -
-per - sit su - per - bos men - te cor-dis su -
-bos men-te cor -
______ men - te ______ cor dis ______ su -
100
men - te cor-dis su - i.
-i, men- te cor - dis su - i.
- i. ______
- dis su - i, su - - - - - - i.
- - i, su - i, su - - i.
105
110
E - su - - ri - en - tes
E - su - ri - en - - - - - tes
E -
E - su -
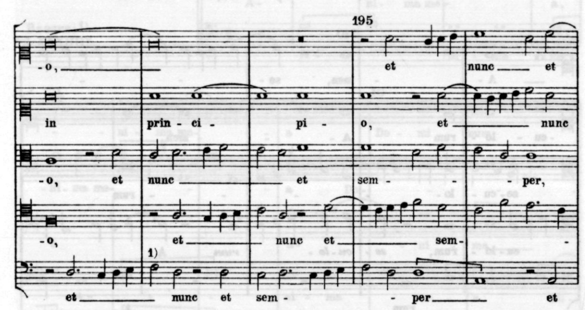

115
im - ple - - uit
im-ple - uit bo -
-su - ri-en - tes im- - - ple-uit bo -
-ri-en - tes, im - ple - uit
120
bo - nis, et di-ui-tes
nis et di-ui-tes
- - - nis et di-ui - tes, di- -
bo - nis, et di-ui-tes et di - ui - tes, et di -
125
di- mi- sit in- a-
di-mi- sit
- ui- tes, di- - mi - sit, di- ui-tes
- ui - tes di- mi- - - - - -
130
135
-nes, in- - - - - a- nes.
in- - - - - a- nes.
di- mi- sit in- a- nes.
- sit in- - a- nes, in- a- nes.
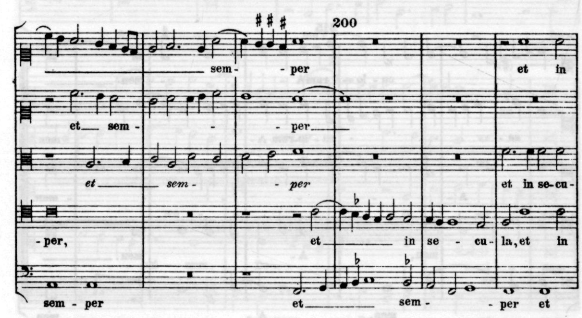


1) F- schlüssel auf der oberen Linie bis +.
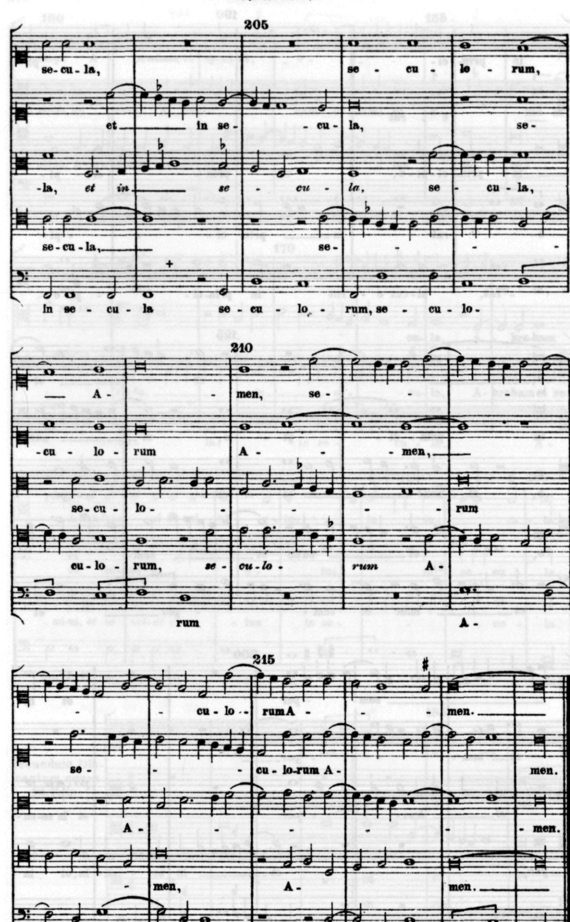

160
165
-stros A - bra-ham et se-mi-ni, e - ius
-stros, no - stros, A - bra - ham et se-mi-ni e - ius in
-stros, A-bra-ham et se - mi - ni e - - - ius in se-
A - bra - ham et se - mi - ni e - ius in se-
170
in se - cu - la,
se - cu - la, A - bra-ham
- - cu-la, in se - - cu - la, A - braham et se-
- - cu - la, in se - cu - la, A -
175
180
A-bra-ham et se-mi - ni, e - ius in se - cu - la.
et se-mi-ni e - ius, in se - cu - la.
-mi-ni, et se - mi-ni e - - ius in se - - cu - la.
-bra-ham et se-mi-ni e - ius in se - - cu - la.
185
Secundum Discantum quere in Alto.
SI - cut e - rat
SI - cut
SI - cut e - - rat
SI - cut
SI-cut e - - - - -
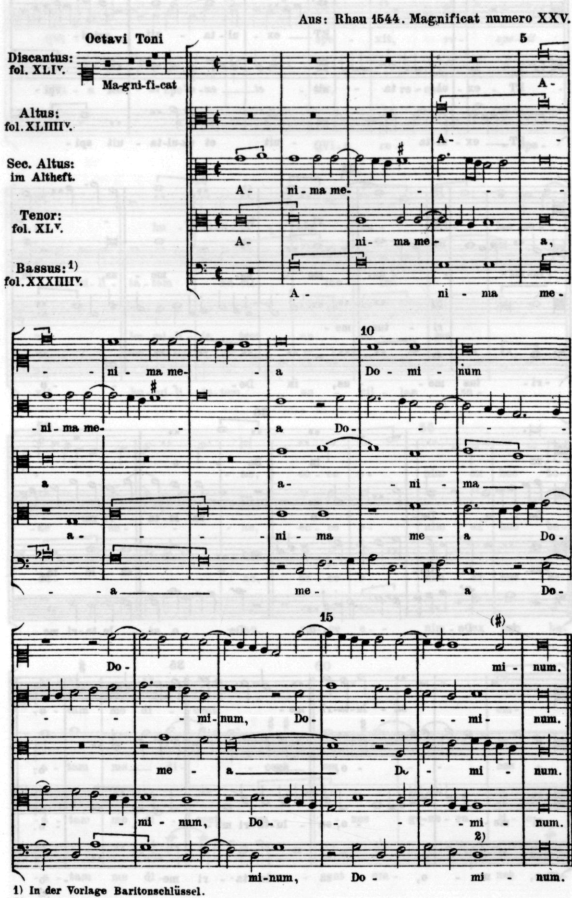






1) F-Schlüssel auf der oberen Linie bis +.


205
se-cu-la, se - cu - le - rum,
et in se - cu - la, se -
-la, et in se - cu - la, se - cu - la,
se-cu-la, se -
In se - cu - la se - cu - lo - rum, se - cu - lo -
210
A - men, se -
-cu - lo - rum A - men,
se-cu - lo - rum
cu - lo - rum, se - cu-lo - rum A -
rum A -
215
cu - lo - rum A - men.
se - cu - lo-rum A - men.
A - men.
men, A - men.
men, A - men.
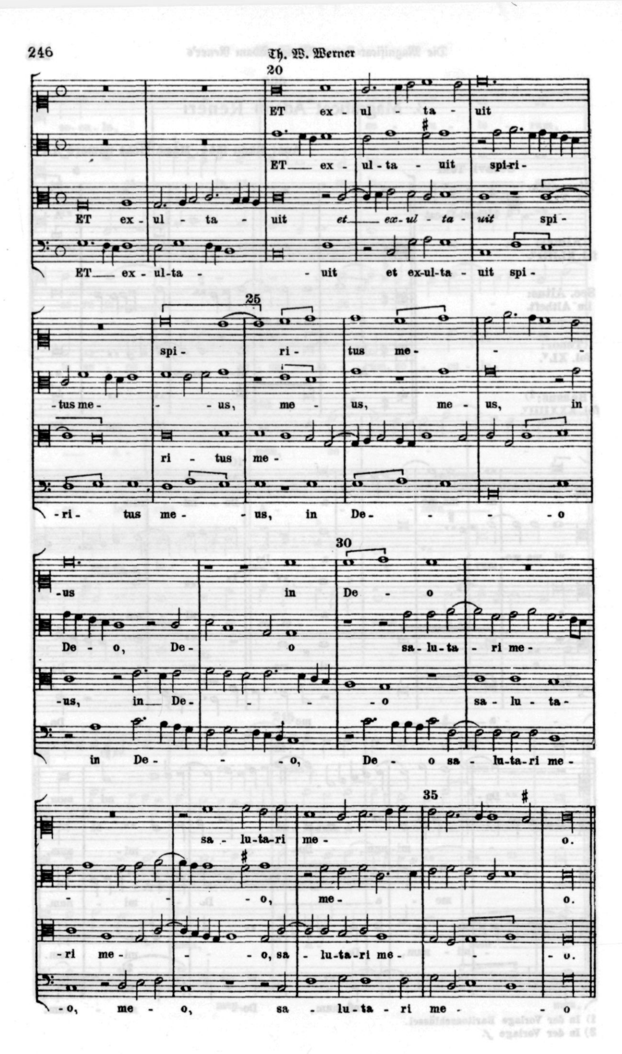
3. Magnificat Adami Reneri

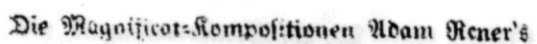
Aus: Rhau 1544. Magnificat numero XXV.
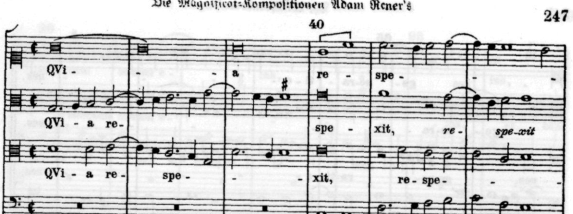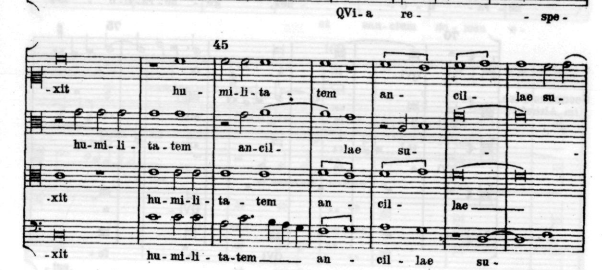


1) In der Vorlage Baritonschlüssel.

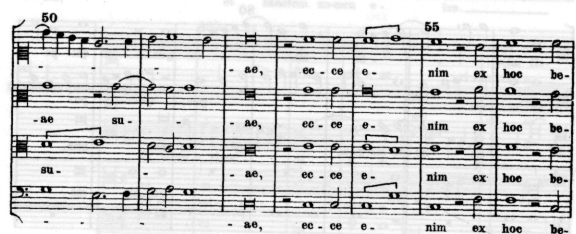
2) In der Vorlage *f*.


20
ET ex - ul ta - uit
ET ex - ul - ta - uit spi-ri -
ET ex - ul - ta - uit et ex-ul - ta - uit spi -
ET ex - ul-ta - - uit et ex-ul-ta - uit spi -
25
spi - ri - tus me -
-tus me - - us, me - us, me - us, in
ri - tus me -
-ri - tus me - - us, in De - - - o
30
-us in De - o
De - o, De - o sa - lu - ta - ri me -
-us, in De - - - o sa - lu - ta -
in De - - o, De - o sa - lu-ta-ri me -
35
sa - lu-ta-ri me - o.
- - o, me - o.
-ri me - - o, sa - lu-ta-ri me - - o.
-o, me - o, sa - lu - ta - ri me - o
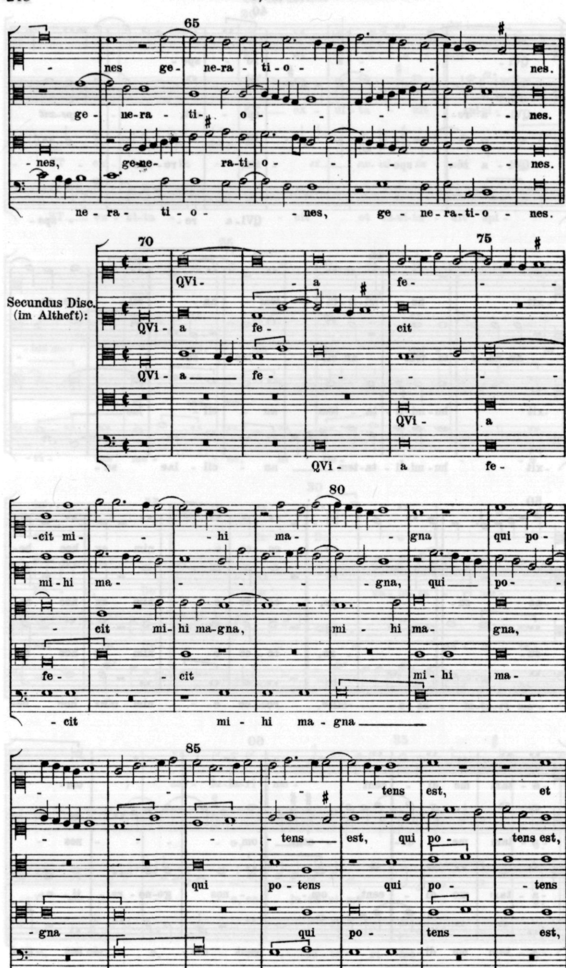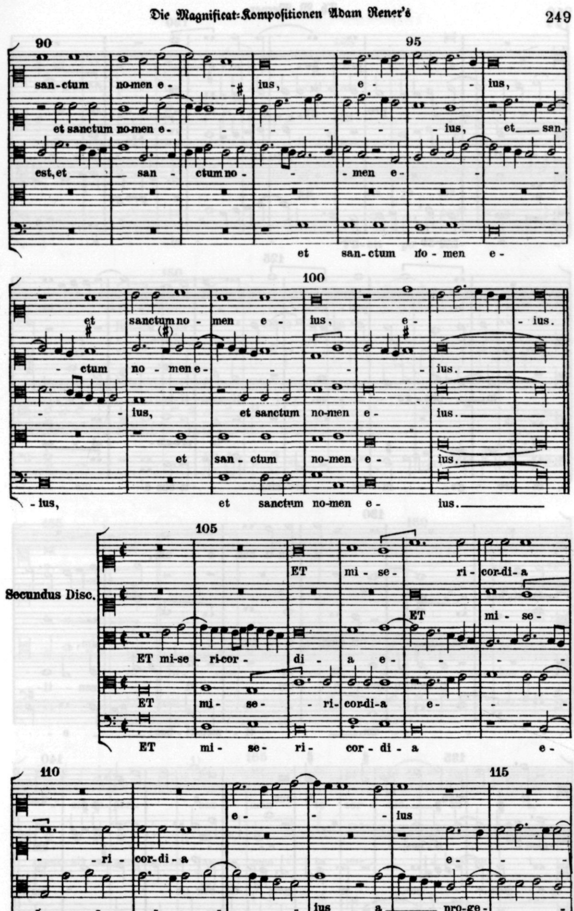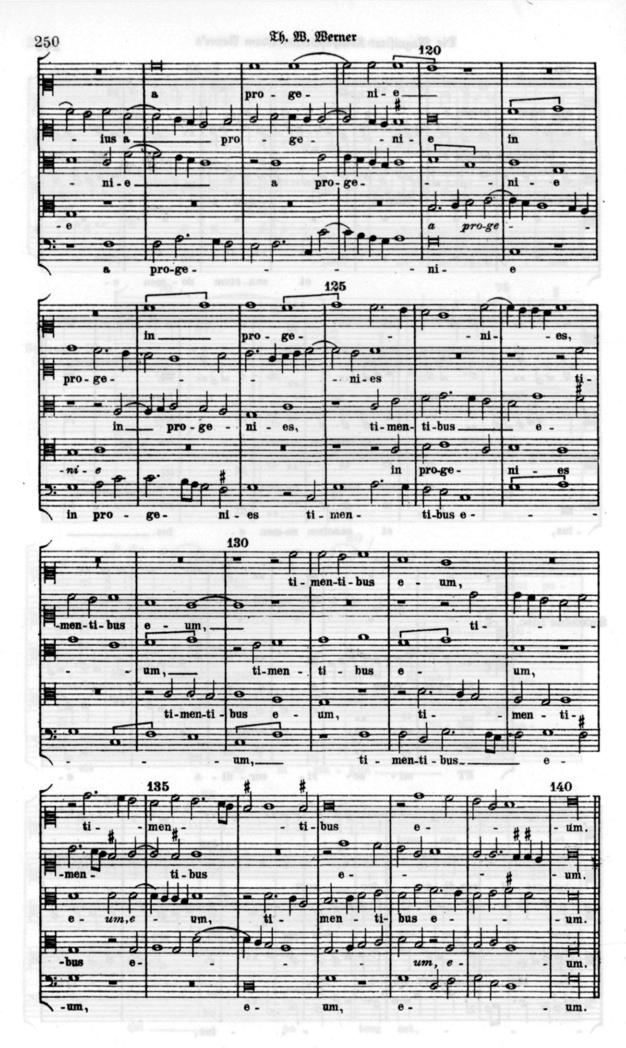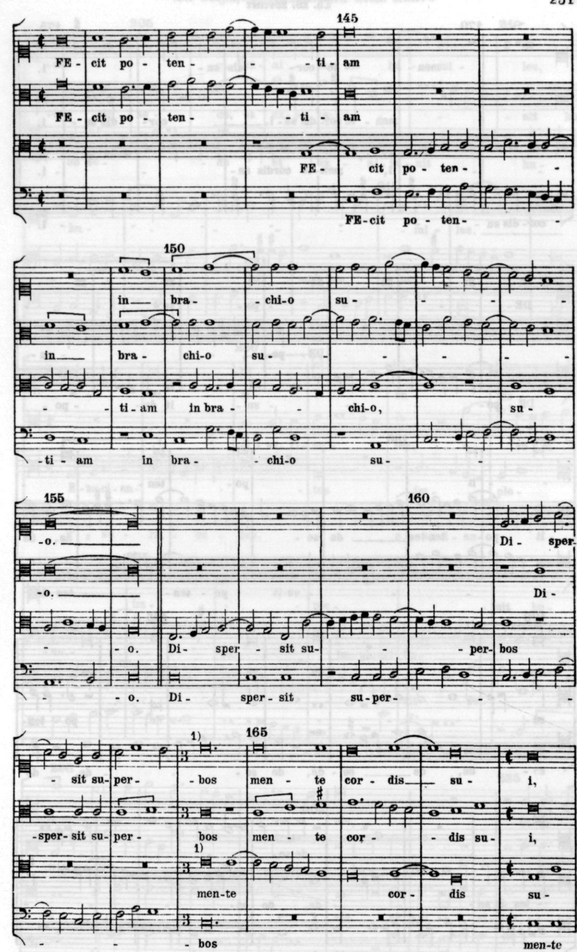








60
- a - tam me di - cent om -
- a - tam me di - - cent om - - - nes
- a - tam me di - cent, om - - nes ge - ne - ra - ti - o -
- a - tam me di - - - cent om - - nes ge -
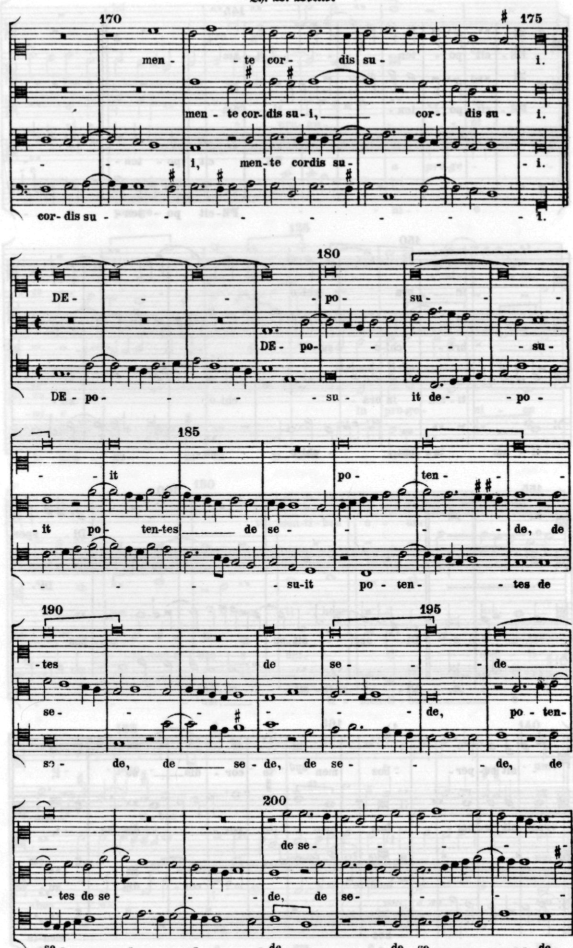

65
- nes ge- ne-ra - ti - o - - - - - nes.
ge - ne-ra - ti- o - - - nes.
- nes, ge-ne- ra-ti- o - - - - nes.
ne - ra - ti - o - - nes, ge - ne-ra-ti-o - nes.
70
75
Secundus Disc.
(im Altheft):
QVi - - a fe - -
QVi - a fe - cit
QVi - a fe - - - -
QVi - a
QVi a fe -
80
-cit mi - - hi ma- - gna qui po-
mi - hi ma - - - - - - gna, qui po -
- cit mi- hi ma-gna, mi - hi ma- gna,
fe - - cit mi - hi ma-
- cit mi - hi ma - gna
85
- - - tens est, et
- - - tens est, qui po - - tens est,
qui po - tens qui po - - tens
- gna qui po - tens est,
qui po - tens est,


90
95
san-ctum nomen e- ius, e- ius,
et sanctum nomen e- ius, et san-
est, et san- ctum no- men e-
et san-ctum nomen e-
100
et sanctum no- men e- ius, e- ius.
ctum no- men e- ius.
ius, et sanctum no-men e- ius.
et san- ctum no-men e- ius.
ius, et sanctum no-men e- ius.
105
Secundus Disc.
ET mi- se- ri- cor-di- a
ET mi- se-
ET mi-se- ri-cor- di- a e-
ET mi- se- ri- cor-di-a e-
ET mi- se- ri- cor- di- a e-
110
115
e- ius
ri- cor-di-a e-
ius a pro-ge-
ius a pro-ge- ni-
ius,
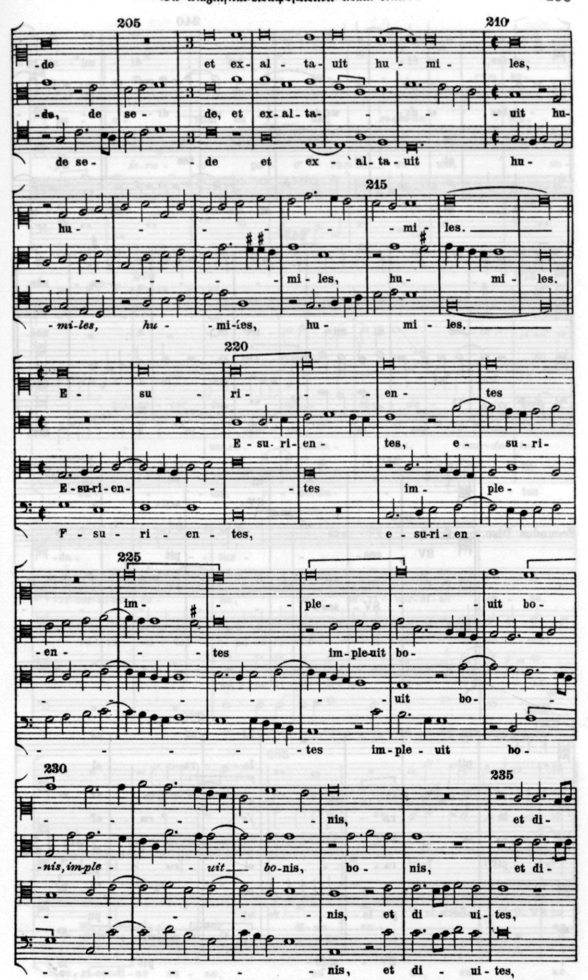

120
a pro-ge-ni-e
-ius a pro-ge-ni-e in
-ni-e a pro-ge-ni-e
-e a pro-ge
a pro-ge-ni-e
125
in pro-ge-ni-es,
pro-ge-ni-es ti-
in pro-ge-ni-es, ti-men-ti-bus e-
-ni-e in pro-ge-ni-es
in pro-ge-ni-es ti-men-ti-bus e-
130
ti-men-ti-bus e-um,
-men-ti-bus e-um, ti-
-um, ti-men-ti-bus e-um,
ti-men-ti-bus e-um, ti-men-ti-
-um, ti-men-ti-bus e-
135
140
ti-men-ti-bus e-um.
-men-ti-bus e-um.
e-um, e-um, ti-men-ti-bus e-um.
-bus e-um, e-um.
-um, e-um, e-um.
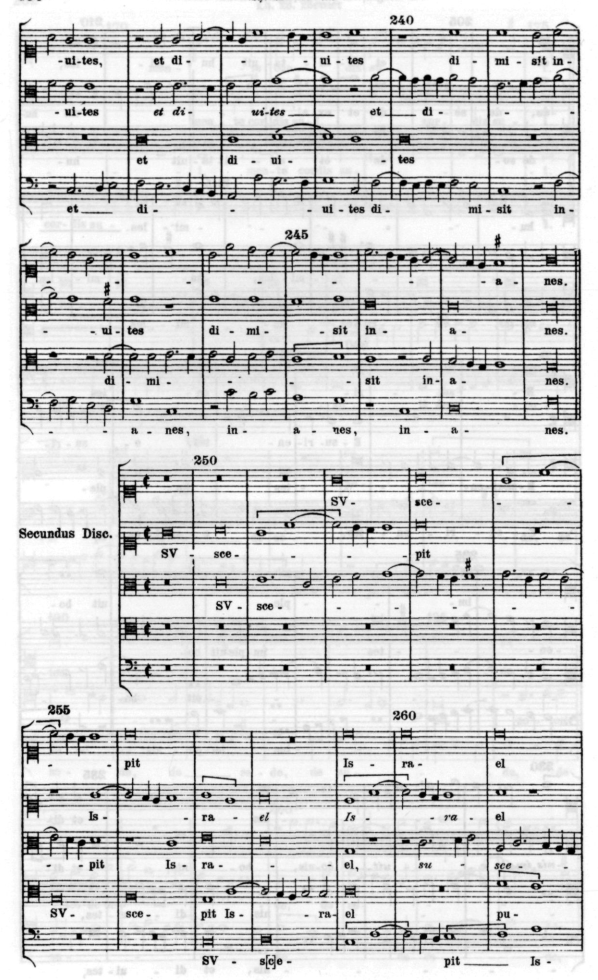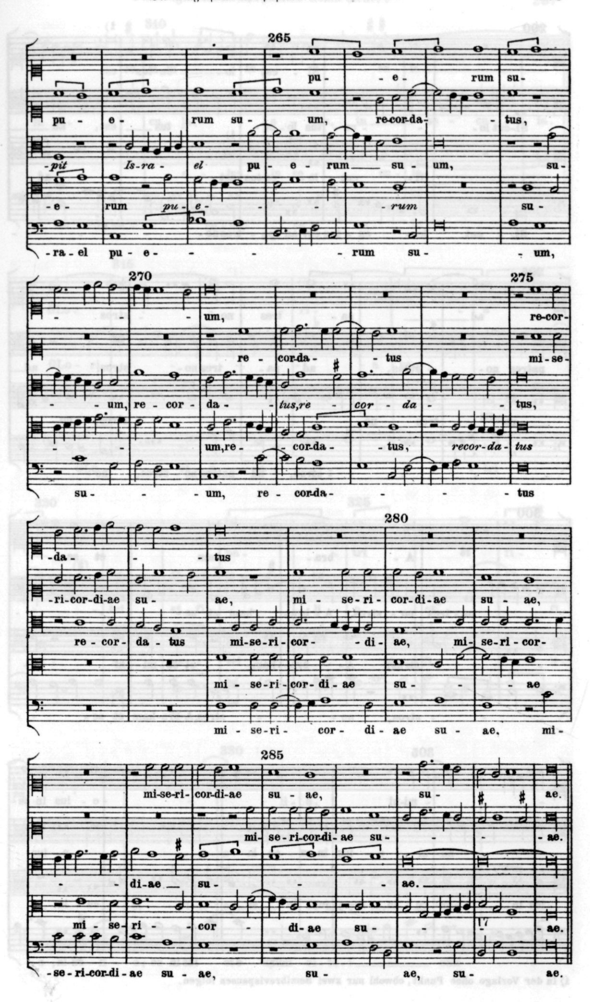


1) Die Dreiteiligkeit ist im Disc. u. Ten. durch Schwärzung der Noten gefordert.

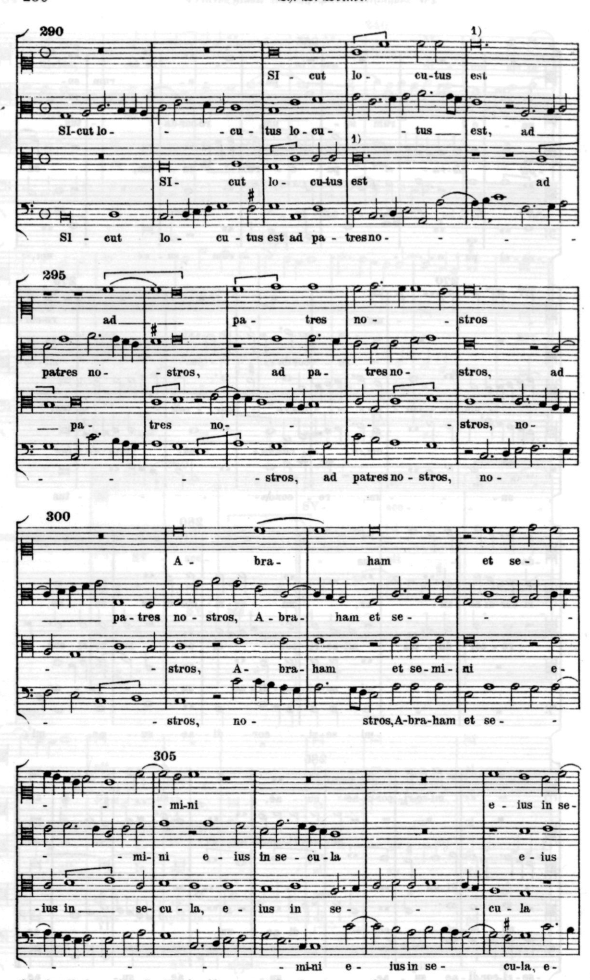


170
175
men - - te cor - dis su - i.
men - te cor - dis su - i, cor - dis su - i.
- - i, men - te cordis su - - i.
cor - dis su - - - - - - - i.
180
DE - - - po - su - -
DE - po - - su
DE - po - - su - it de - po -
185
- it po - ten -
- it po - ten-tes de se - - - de, de
- - - su-it po - ten - - tes de
190
195
tes de se - - de
se - - - de, po - ten -
se - de, de se - de, de se - - de, de
200
de se - - - -
- tes de se - - de, de se - - -
se - - - de, de se - de,
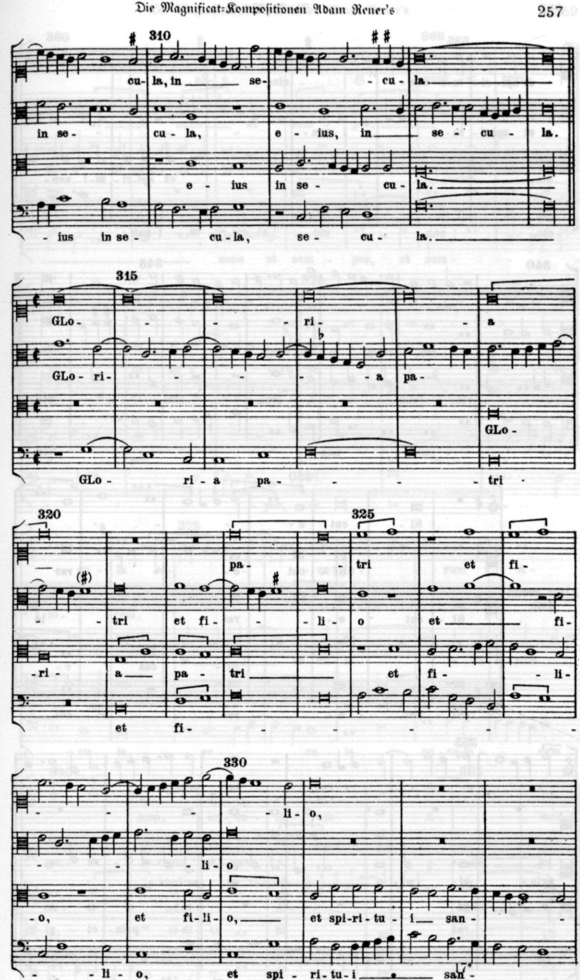

205
210
-de et ex- al - ta- uit hu - mi - les,
-de, de se - de, et ex- al - ta- - - uit hu-
de se - - de et ex - ʾal - ta - uit hu-
215
hu - - - - - mi - les.
- - - - mi - les, hu - mi - les.
- mi-les, hu - - mi-les, hu - mi - les.
220
E - su - ri - - - en - tes
E - su- ri- en - tes, e - su - ri-
E - su-ri - en - - tes im - ple-
E - su - ri - en - tes, e - su-ri - en -
225
im - - ple - - uit bo-
- en - - - tes im - ple-uit bo-
- - - - - - uit bo- -
- - - - - tes im - ple - uit bo-
230
235
- - - - - - nis, et di-
-nis, im-ple - - uit bo-nis, bo - nis, et di-
- - - - - nis, et di - ui - tes,
- - - - - nis, et di - ui - tes,
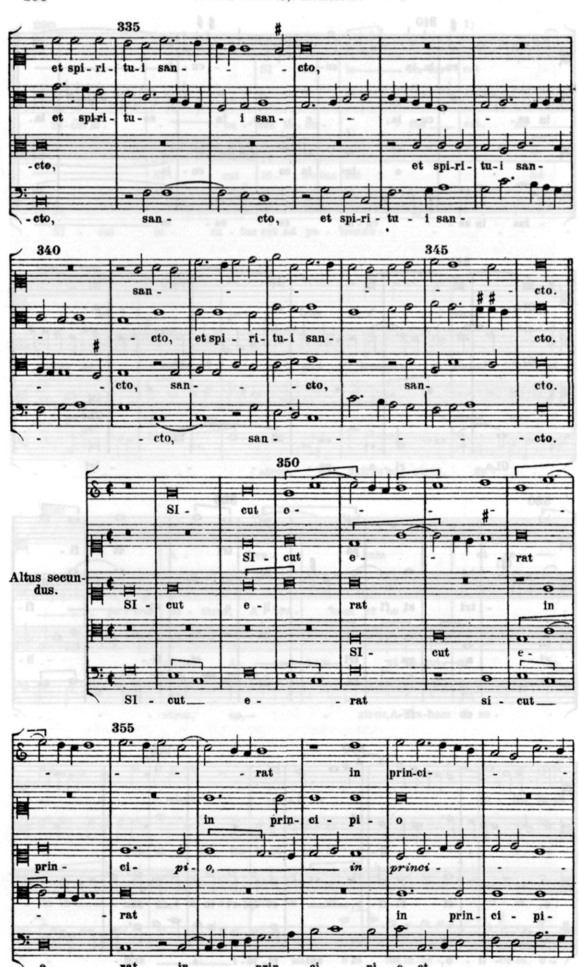

240
-ui-tes, et di - - ui - tes di - mi - sit in -
- ui-tes et di- ui-tes et di - -
et di - ui - tes
et di - - ui - tes di - mi - sit in -
245
- - - - - - a - nes.
- - ui - tes di - mi - - sit in - a - nes.
di - mi - - - sit in - a - nes.
- - a - nes, in - a - nes, in - a - nes.
250
Secundus Disc.
SV - sce - -
SV - sce - - - - pit
SV - sce - - - - - - -
255
260
- pit Is - ra - el
Is - ra - el Is - ra - el
- pit Is - ra - el, su - sce -
SV - sce - pit Is - ra - el pu -
SV - s[c]e - pit Is -
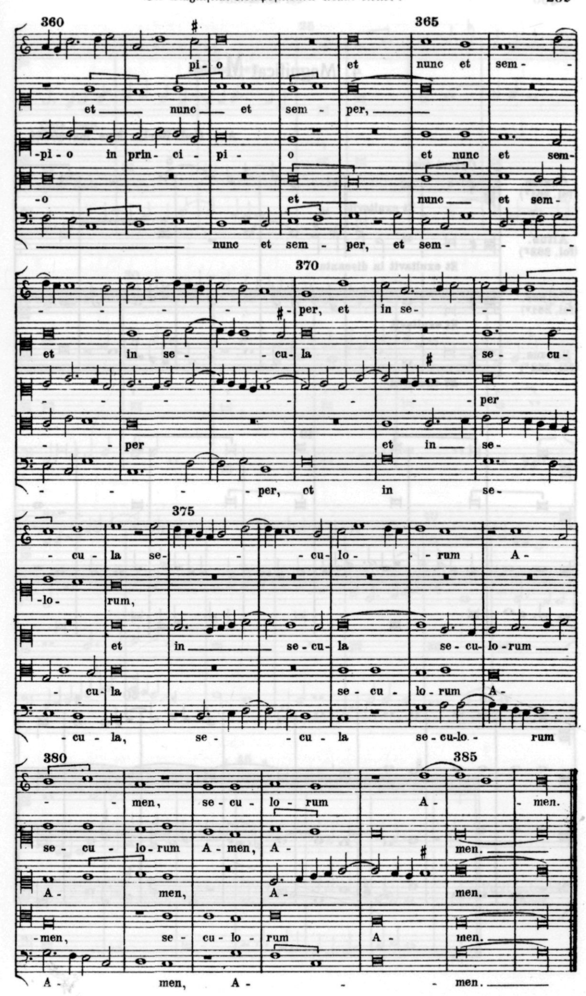

265
pu - - e - rum su-
pu - e - rum su - um, re-cor-da- - tus,
-pit Is-ra - el pu - e - rum su - um, su-
-e - rum pu - e - - - rum su-
-ra - el pu - e - - - - rum su- - um,
270
275
- - um, re-cor-
re - cor-da - - tus mi-se-
- um, re - cor - da - tus,re - cor - da - tus,
- - um,re - cor-da - tus, recor-da-tus
su - - um, re - cor-da - - - - tus
280
-da - tus
-ri-cor-di-ae su - ae, mi - se-ri - cor-di-ae su - ae,
re - cor - da - tus mi-se-ri - cor - di - ae, mi - se-ri-cor-
mi - se-ri-cor-di-ae su - - ae
mi - se-ri - cor - di - ae su - ae, mi-
285
mi-se-ri-cor-di-ae su - ae, su - ae.
mi-se-ri-cor-di-ae su - - - ae.
- di-ae su - - ae.
mi - se - ri - cor - di-ae su - - ae.
-se - ri-cor-di - ae su - ae, su - ae, su - ae.



1) In der Vorlage ohne Punkt, obwohl nur zwei Semibrevispausen folgen.
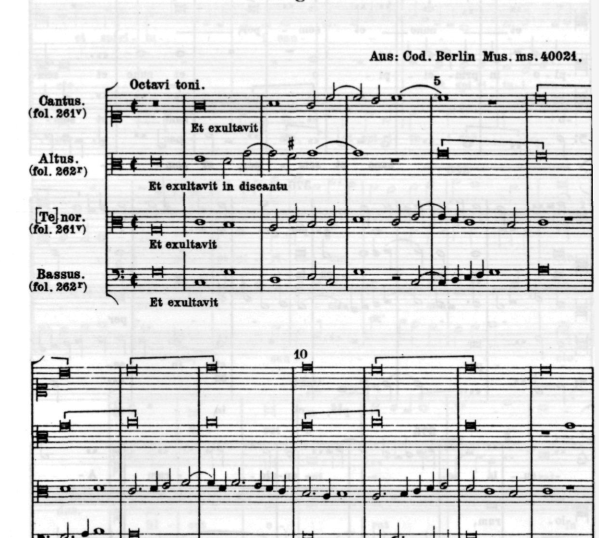

310
cu- la, in se- - cu - la.
in se- cu - la, e - ius, in se - cu - la.
e - ius in se - cu - la.
- ius in se - cu - la, se - cu - la.
315
GLo - - - ri - a
GLo - ri - - - - a pa -
GLo -
GLo - ri - a pa - - - tri
320
325
pa - tri et fi -
- tri et fi - - li - o et fi -
- ri - a pa - tri et fi - - li -
et fi - - - -
330
- - - li - o,
- - li - o
- o, et fi - li - o, et spi - ri - tu - i san -
- li - o, et spi - ri - tu - i san -
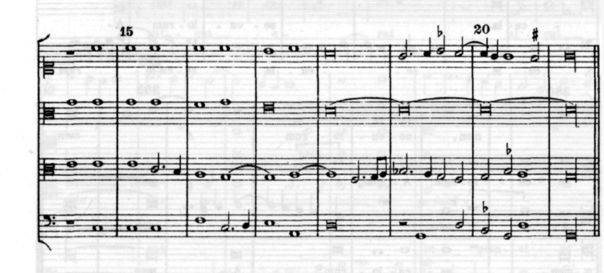

335
et spi - ri - tu - i san - - - cto,
et spi-ri - tu - i san - - - cto,
-cto, et spi-ri - tu-i san -
-cto, san - cto, et spi-ri - tu - i san -
340
345
san - - - - cto.
- - cto, et spi - ri - tu-i san - cto.
- cto, san - - cto, san - cto.
- cto, san - - - - cto.
350
SI - cut e - - - -
SI - cut e - - rat
Altus secundus.
SI - cut e - rat in
SI - cut e -
SI - cut e - rat si - cut
355
- - - rat in prin-ci- -
in prin - ci - pi - o
prin - ci - pi - o, in princi - - -
- rat in prin - ci - pi -
e - rat in prin - ci - pi - o et
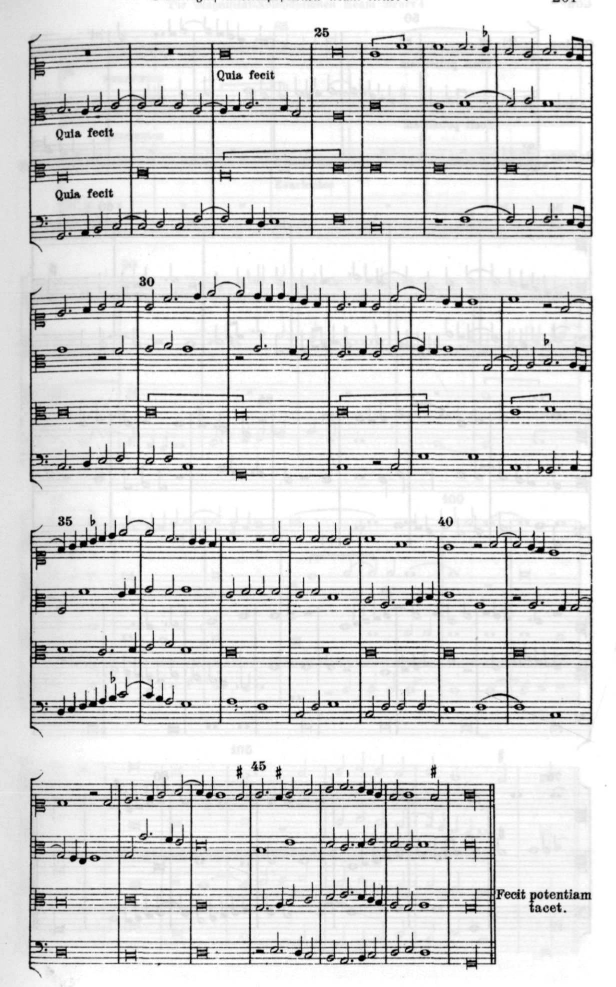

360
365
pi - o et nunc et sem -
et nunc et sem - per,
-pi - o in prin - ci - pi - o et nunc et sem-
-o et nunc et sem -
nunc et sem - per, et sem -
370
- - - - per, et in se- -
et in se - - cu- la se - cu -
- - - - - - - per
- - per et in se-
- - - - per, et in se-
375
- cu - la se- - cu- lo - - rum A -
-lo- rum,
et in se - cu- la se - cu- lo - rum
- cu- la se - cu - lo - rum A -
- cu - la, se - - cu - la se - cu-lo - rum
380
385
- - men, se - cu - lo - rum A - - men.
se - cu - lo - rum A - men, A - men.
A - men, A - men.
-men, se - cu - lo - rum A - men.
A - men, A - - men.
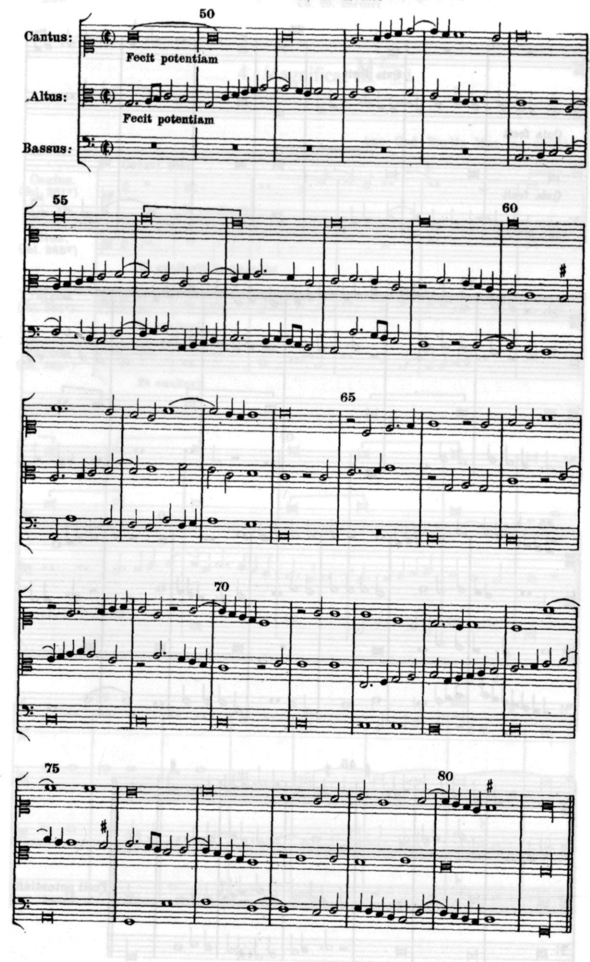
4. Magnificat M[2]nerj
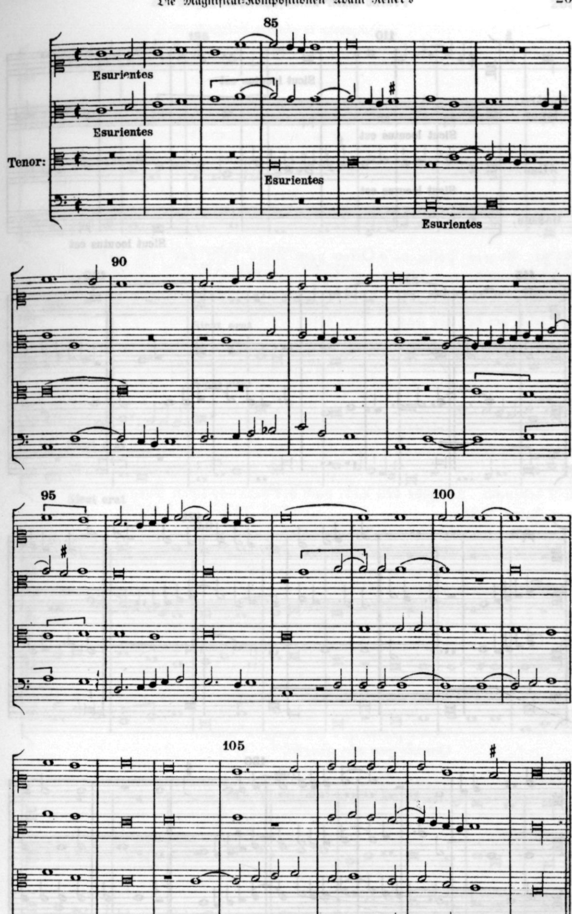
Aus: Cod. Berlin Mus. ms. 40021.
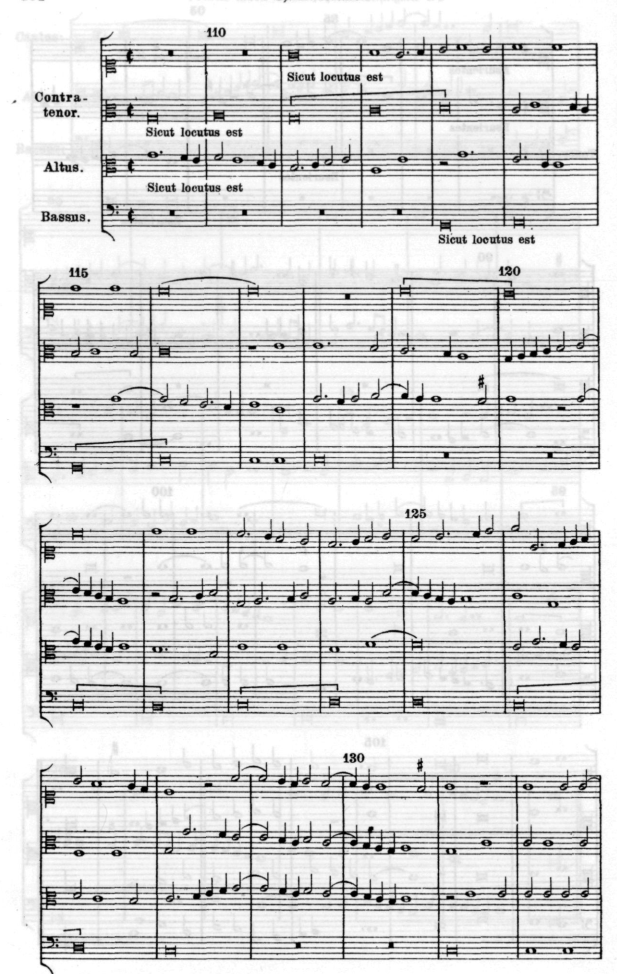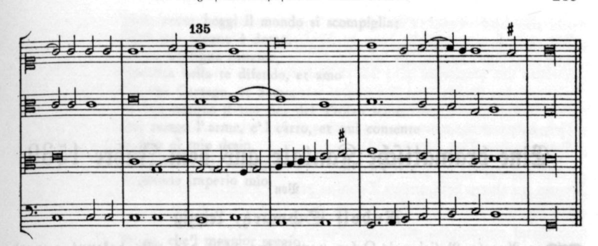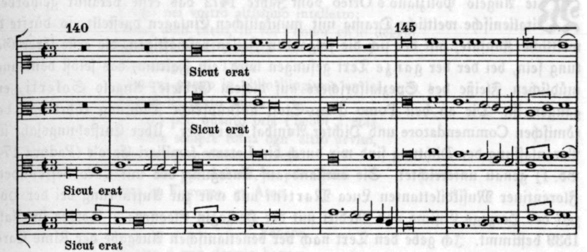





25
Quia fecit
Quia fecit
Quia fecit
30
35
40
45
Fecit potentiam tacet.


50
Cantus:
Fecit potentiam
Altus:
Fecit potentiam
Bassus:
55
60
65
70
75
80


85
Esurientes
Esurientes
Tenor:
Esurientes
Esurientes
90
95
100
105


110
Contra-
tenor.
Altus.
Bassus.
Sicut locutus est
Sicut locutus est
Sicut locutus est
Sicut locutus est
115
120
125
130





150 155

160

Eine dramatische Kantate aus dem Jahre 1539

Von

Rudolf Schwartz, Leipzig

Wie Angelo Poliziano's Orfeo vom Jahre 1472 das erste bekannt gewordene italienische weltliche Drama mit musikalischen Einlagen darstellt, so dürfte die weltliche Kantate, mit der sich die folgenden Zeilen beschäftigen, die erste ihrer Gattung sein, bei der der ganze Text gesungen wird, ein Faktum, das selbst dem unermüdlichen Fleiße des Spezialforschers auf diesem Gebiete, Angelo Solerti, entgangen ist. Die an den Pomo d'oro-Stoff anknüpfende Dichtung rührt von dem römischen Commendatore und Dichter Annibal Caro her. Über Entstehungsjahr und Veranlassung der Dichtung sind wir durch die Lettere familiari Caro's (Padova 1749, Bd. 1) genau unterrichtet. Sie entstand auf Anregung des mit Caro befreundeten Florentiner Musikdilettanten Luca Martini und war zur Aufführung bei der Hochzeit des Herzogs Cosimo von Medici mit der Herzogin Eleonora di Toledo im Jahre 1539 bestimmt. Ich gebe den Text nach der venetianischen Ausgabe der Rime Caro's vom Jahre 1584:

Choro.

Noi siam dal ciel discese
Per haver pace, et per addurla a voi
Nobilissimi Heroi.
Che le nostre contese
D'Ida, et del mondo ancor non son finite,
S'Amor non pon qui fine à tanta lite.

Amore.

Vedea l'eterno Giove,
Che di queste gran Dee l'antico sdegno
Dovea portar quà giù discordie nuove;
Quando per mio disegno,
Non d'Apelle, ò di Phidia,
Formò questa leggiadra Semidea,
A cui ciascuna Dea
Ceda senza contrasto, et senza invidia.
Et perche 'l mondo in pace si ripose;
Hor di concordia loro
Portiamo à lei, com' ei dinanzi c' impose,
L'honor del pomo d' oro.

Giunone.

Poi che dolce mia figlia
Torna à voi'l pregio del dorato pomo,

Onde ancor hoggi il mondo si scompiglia;
Ogni mio sdegno è domo,
E con Ciprigna insieme,
Fiorenza bella te difendo, et amo
Più che Cartago, et Samo,
Se ben nacque il tuo fior del Troian seme.
Qui pongo l' arme, e' l carro, et qui consente
Il fato al mio desio,
C'haggia il seggio maggior sovr' ogni gente
Il grande imperio mio.

Pallade.

Et io, che'l maggior seggio
Tengo nel vostro altissimo intelletto;
Godo, c'hò tutto, in voi l'honor ch'io deggio.
Hor lascia ogni sospetto
Alto sangue di Troia:
Che qui pongo in oblio l'ingiuria antica.
Et per lei tanto amica
Ti sarò poi, quanto pria t'hebbi à noia.
Ò come sempre torna ogn' altro avviso,
Che del gran Giove indarno.
Ecco che per Athene, et per Cefiso
Am' io Fiorenze, et Arno.

Venere.

Questo è mio doppio honore,
Che del pomo ancor voi siate honorata,
Ò mia fattura, et del mio figlio Amore.
Ò per mia gloria nata.
Ò venuta per pace,
Et per imperio de la stirpe mia.
In voi mai sempre sia
Con eterna bellezza Amor vivace,
Amor queto, amor casto, amor fecondo.
Et di tanta virtute
Nasca gente di voi, ch'à tutto il mondo
Renda pace, et salute.

Choro.

Vostro, Donna reale,
Vuol che sia 'l pomo il sommo Giove. Am. Et io.
Giu. Et io. Pal. Et io. Ven. Et io.
Cho. Se più saper vi cale;
Febo rimuova à suoi misteri il velo.
Voi qui regnate. Et noi torniamo in cielo.

* * *

Leider sind in den Lettere nur die Briefe Caro's, nicht aber zugleich die Anschreiben Martini's abgedruckt, doch wird der Zusammenhang aus Caro's Antworten hinreichend klar. Daß Martini an den Dichter mit bestimmten Wünschen herangetreten war, ersehen wir aus Caro's Schreiben vom 15. Juli 1539. Es heißt da:

„Ich schicke Euch das Gedicht, um das Ihr mich gebeten habt, oder Canzone, oder wie Ihr es sonst nennen wollt, denn da Ihr diese neue Gattung veranlaßt habt, so könnt Ihr ihr auch den Namen geben. Ich wünsche, daß Ihr mehr davon erbaut seid als ich ... Ihr könnt streichen und hinzusetzen ganz wie es Euch am besten erscheint, sowohl hinsichtlich der Poesie als auch der Musik: denn Ihr werdet sehen, daß ich, was die Chöre anbelangt, ein wenig Eure Vorschrift überschritten habe. Ich habe es darum getan, weil jenes „Io" einen größeren Reiz haben wird, wenn es jede Person einzeln bringt, und es dann nach diesen wenigen Noten in den Chor übergeht."[1])

Caro war anfangs wenig geneigt, den Hochzeitsdichter zu machen. Ihm war der Zwang, zu einem bestimmten Termine mit der Dichtung fertig sein zu müssen (m'avete colto in un termine), lästig, zudem aber hatte er auch im Augenblicke schwer unter dem Druck persönlicher Ungelegenheiten zu leiden[2]). Indessen scheint ihn die Aufgabe, seine Kunst an einer neuen Form zu üben, gereizt zu haben, denn am 15. Juli konnte er das fertige Poem dem Freunde einsenden.

Die Dichtung fällt also in die Zeit vom 14. Juni bis 15. Juli 1539. Freilich kam die Sendung zu spät. Die Hochzeit hatte bereits am 9. Juli stattgefunden.[3]) Das mag der Grund sein, warum in den ausführlichen Beschreibungen der Hochzeitsfestlichkeiten dieser Veranstaltung mit keinem Worte gedacht wird.[4]) Daß die Szene, die wir uns von einem carro aus gespielt zu denken haben, wirklich zur Aufführung bestimmt war, erfahren wir aus Caro's Schreiben vom 28. Juli, in dem ganz eingehend die Kostümfrage behandelt wird. Oder hat vielleicht doch noch später eine Aufführung stattgefunden? Wir ersehen aus dem Briefe zugleich, daß die ursprüngliche Form der Dichtung eine andere war als die gedruckte Fassung vom Jahre 1584. Hier fehlt die Figur des Paride, über dessen Kostüm der Brief berichtet.

Der Form nach ist die Dichtung in der Tat eine nuova spezie. Durch die chorischen Zutaten entsteht ein Mittelding zwischen Ballata und Canzone. Bemerkenswert ist das strenge Festhalten der Strophenform für die Reden der einzelnen Personen, im Gegensatz zu der zeitgenössischen Produktion, die hier polymetrische Formen liebte, also Ottaverime, Frottolen, Terzinen usw. miteinander mischte.[5]) Caro knüpfte damit an die alte Praxis an, bei der das Metrum nicht gewechselt wurde. Auf altes Florentiner geistiges Kulturgut weisen auch die ankündigenden Anfangsverse unseres Gedichtes hin, die bei den Eingängen der Rappresentazioni und der canti carnascialeschi zu stereotypen Redewendungen geworden sind.[6]) In der gedruckten

---

[1]) Mandovi la Composizione che m'avete chiesto, o Canzone, o altro che ve la vogliate nominare: che, avendo voi data occasione a questa nuova spezie, le potete anche dare il nome. Desidero che voi ve ne soddisfacciate più di me ... Fatene poi levare, e porre secondo che meglio vi torna, e per la poetica, e per la musica: perchè quanto ai Cori, vedrete che ho trapassato un poco il prescritto vostro. L'ho fatto, perchè quell' Io, replicato appartatamente da ciascuna, farà maggior vaghezza: e con poche note di più si supplisce a tutto.

[2]) Vgl. den für die Biographie des Dichters wichtigen Brief vom 14. Juni 1539.

[3]) Vgl.: Giannini, Giov., Sulle origini del dramma musicale, Bologna 1893, S. 44.

[4]) Siehe Emil Vogel's Aufsatz „Marco da Gagliano" (Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft, V. S. 399). In betreff des hier erwähnten, sonst aber unbekannt gebliebenen Giovan Pietro Masacconi sei ergänzend hinzugefügt, daß dieser gleichfalls zum Freundeskreise Caro's gehörte und ihn mit Musik versorgte. Il nostro Carnovale ... passa assai magramente: e voi piu magro ce lo fate parere, a non mandarci da cantar qualche cosa del vostro, perchè la musica è ora il maggior passatempo che abbiamo. Mandateci qualche cosa di nuovo ... (Brief vom 20. 2. 1538.)

[5]) Vgl. Ancona, Alessandro d', Origini del teatro in Italia, Firenze 1877. Bd. 1, S. 319ff.

[6]) Möglicherweise handelt es sich dabei um uralte Zusammenhänge, denn schon im klassischen Alter-

Fassung erhielt das Gedicht die Bezeichnung canzone. Wir haben also hier einen ähnlichen Fall wie bei der späteren Kammerkantate, wo auch in Ermangelung eines eigenen Namens zunächst noch die ältere Terminologie: Madrigal, Canzonetta usw. beibehalten wurde.[1])

Der Inhalt des Gedichtes ist eine einzige Huldigung an das fürstliche Brautpaar in dem üblichen Kanzleistil, wie ihn die Zeit der Superlative liebte. Wird nun aber auch das Thema nicht eigentlich dramatisch, also in Dialogform, abgehandelt, so ist die Szene doch nicht ohne dramatische Wirkung. Es wird sogar bei der Stelle, wo jede der auftretenden Personen ihr „et io" sagt, ganz wie es Caro beabsichtigt hatte, ein wirklicher dramatischer Höhepunkt erreicht.

Die Musik ist einstweilen als verschollen zu betrachten. Wir sind also auf Vermutungen angewiesen. Das eine steht aber fest. Die Worte „Et io" waren auf Sologesang berechnet (replicato appartatamente da ciascuna). Da nun weiter in der Dichtung streng zwischen Chor und Einzelreden unterschieden wird, der Chor aber aus dem Ensemble der vier auftretenden Personen gebildet ist, so hat die Gegenüberstellung der beiden verschiedenen Klanggruppen doch nur Sinn, wenn man für die Einzelreden Sologesang annimmt. Wir haben dabei wohl an einen ähnlichen psalmodierenden Ton zu denken, wie er 15 Jahre später durch Beccari's „Sacrificio" mit der Musik von Alfonso della Viola belegt ist.[2]) Damit bröckelt also von der Alleinurheberschaft der Florentiner Camerata am neuen Stil wieder ein Stück ab. Wir verstehen, daß der Dichter mit Ungeduld die Musik Martini's erwartete. „Fate ch'io n'abbia il canto[3]) prima degli altri," schreibt er bei der Übersendung des Textes, und im folgenden Briefe heißt es „aspetto la musica tosto che sarà recitata". Das Wort recitata ist bemerkenswert. Der Ausdruck ist also keine originale Erfindung der Camerata, er findet sich bereits bei den Rappresentazioni sacre und auch bei Castiglione (Cortegiano, libro II): ma sopratutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare, wo er unbedingt auf Sologesang schließen läßt. Aus der Überschrift der gedruckten Fassung des Gedichtes erfahren wir noch, daß der Gesang von vier Violen begleitet wurde. Der Titel lautet: Canzone per musica, in su la Viola, a iiij.

Leider geht der sonst so redselige Caro mit keinem Wort auf die Musik Martini's ein. Er läßt es bei einem konventionellen Dank bewenden: Vi ringrazio della musica, e mi sarà cara ogni volta, perchè me ne servo per gli amici. Das ist alles.[4]) Ob Caro-Martini's dramatische Kantate, wie wir das Stück wohl nennen dürfen, auf die späteren Rappresentazioni musicali in Venedig, über die A. Solerti[5]) berichtet, eingewirkt hat, vermag ich nicht zu sagen. Mit ihren zumeist allegorisch-mythologischen

tum finden wir solche Selbstanzeigen der auftretenden Personen in der ersten Person Singularis oder Pluralis. Wir begegnen ihnen bekanntlich auch bei der Oper.

[1]) Schmitz, Eugen, Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts. I, S. 13.

[2]) Solerti, A., Gli albori del melodramma, Milano (1905), S. 12.

[3]) Canto war in der damaligen Zeit gleichbedeutend mit canto carnascialesco. Der Name ist hier ein Verlegenheitsausdruck für die noch fehlende eigene Bezeichnung der Dichtung Caro's.

[4]) Die beiden noch erhaltenen, an Martini gerichteten Schreiben Caro's aus den Jahren 1543 und 1560 enthalten nichts Musikalisches.

[5]) Solerti, A., Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605, Rivista musicale italiana IX, S. 503ff.

Stoffen und ihrer ganzen Haltung nach stehen sie jedoch auf demselben Boden. Nur ist die Form breiter geworden. Zweimal begegnen wir hier dem Pomo d'oro-Gedanken: 1596 als La rinconciliatione delle tre dee und 1605 (mit demselben Text, aber in gekürzter Form) unter dem Titel: Il pomo delle tre dee, beide Male als Huldigungen für den Dogen Marino Grimani. Der Inhalt läuft, soweit es sich nach dem von Solerti mitgeteilten Text beurteilen läßt, auf denselben Gedanken hinaus wie Caro's Gedicht. Den Gehuldigten wird hier wie dort der goldene Apfel als Preis zuerkannt.[1]) Der szenische Apparat ist allerdings gewachsen. Zu den bei Caro auftretenden Personen kommen noch hinzu: Mercurio und Momo, ein Choro celeste und Balletteinlagen. Auch hier wird der Gesang von 4 Violen begleitet. Mag nun aber ein Zusammenhang bestehen oder nicht — man erinnere sich, daß Caro's Rime 1584 in Venedig erschienen — merkwürdig bleibt die Tatsache, daß Florenz auch die Wiege dieser neuen Kunstgattung, der dramatischen Kantate, war, und daß an ihrer Wiege wieder Laien als Paten standen.

In den Musiklexicis ist über Luca Martini nichts zu finden. Begreiflicherweise. Er war Dilettant. Von seinen Kompositionen dürfte daher kaum etwas gedruckt sein. Wohl aber geben uns die literarischen Quellen einige Auskunft über seine Persönlichkeit. In der Gedichtsammlung: Delle rime piacevoli del Berni, Copetta, Francesi . . . e d'altri Ingegni simili, Libro secondo (Vicenza 1603) sind zwei Gedichte aus seiner Feder erhalten. Aus den dieser Sammlung beigegebenen Chiarezze sopra gli autori posti in questo secondo libro erfahren wir folgendes: Luca Martini, fù gentil' huomo Fiorentino, huomo di gran negotij, e molto adoperato dal Duca Cosimo, non fù gran letterato, ma però di gran giudicio, & amatore de' virtuosi, e però amicissimo del Varchi. Daß er sich auf seine Dichtkunst nichts Besonderes einbildete, daraus macht er selbst keinen Hehl:

> Io non son nè Poeta, nè Dottore
>
> Ben mi dolgo di me, e m'ho in dispetto,
> Non saper con la penna, almanco un poco
> Contar l'historia, e dirne il mio concetto.
>
> Ma s'io sapessi far co'l calamaio,
> Versi come i Poeti da dovero
> Che ne conosco vivi più d'un paio;
> Scrivendo mostrerei a tutti il vero
> Del luogo, e del Signor maraviglioso,
> E di ciò me n'andrei lieto, et altero.

heißt es in seinem Capitolo in lode di Pegli, wo er in der Villa del Signor Adam Centurioni sich einem süßen Nichtstun hingegeben hatte:

> Io per me vi sò dir, che consolai
> L'anima, e'l corpo, quant' alcun ne volle,
> E da canto i pensier tutti lasciai.

Anders dagegen lautet das Urteil von Antonfrancesco Grazzini über Martini's

[1]) In Florenz wurde 1608 zur Hochzeit Cosimo's II. mit Maria Magdalena von Österreich Michelangelo Buonarotti's, des Jüngeren, Favola in musica Il giudizio di Paride aufgeführt (Allacci, Drammaturgia. S. 414) und zwar in demselben Saale, den Cosimo I. hatte erbauen lassen.

Kunst. In einem seiner Gedichte[1]) gedenkt er mit Wehmut der schönen früheren Karnevals mit ihren zündenden Canti, die jedermann auswendig lernte und die auf allen Straßen gesungen wurden, während bei den modernen Maskeraden nur trockenes und langweiliges Zeug produziert würde, das kaum geboren, schon vergessen wäre, da seufzt er:

O degna e lieta scuola
D'ingegnose persone!
Dove se' tu Fiandrone,
Lorenzo Scali, e tu Luca Martini?
Ove son ora i Barlacchi e i Visini,
Cencio Organista, e il mio Cian profumiere?
O se poteste or leggere e vedere
I Canti e le moderne invenzioni,
Voi vi fareste mille crocioni!

Wir brauchen das Lob Grazzini's nicht als eine bloße Schmeichelei aufzufassen, auch wenn wir wissen, daß er Martini zu Dank verpflichtet war, da ihm dieser durch seine Verwendung beim Herzog einen Rechtsstreit hatte gewinnen helfen.[2]) Martini war eine Persönlichkeit. Seine Beziehungen zum Hofe beweisen, daß er aus guter Familie stammte. Die Freundschaften mit Annibal Caro und dem gefeierten Dichter und Historiker Benedetto Varchi legitimieren ihn als einen Mann von Bildung. Für seine ungewöhnliche Begabung aber spricht wohl am besten der Umstand, daß er Mitglied der Accademia degli Umidi war und im Jahre 1540 zum Provveditore dell' Accademia Fiorentina gewählt wurde.[3]) Auf Grund dieses Datums werden wir sein Geburtsjahr um das Jahr 1500 ansetzen können. Nach den Anmerkungen Apostolo Zeno's zu Fontanini's Biblioteca dell' eloquenza italiana[4]) ist Martini im Jahre 1561 gestorben.

Auf seinen Tod dichtete Grazzini ein Sonett mit der Überschrift: Al Padre Varchi nella morte del cortese e virtuosissimo M. Luca Martini.[5]) Der Ausdruck Padre, den Grazzini an anderer Stelle[6]) auch für Martini gebraucht, ein Ausdruck, mit dem übrigens nicht der geistliche Stand, sondern nur die Ehrwürdigkeit der betreffenden Person bezeichnet werden soll, bestätigt die Annahme des Geburtsjahrs Martini's, da Varchi 1503 geboren ist. Seiner Freundschaft mit Martini hat Varchi in mehreren seiner Sonette ein schönes Denkmal gesetzt. Für die biographische Ausbeute kommen sie jedoch nicht in Betracht. Dagegen haben wir vielleicht von Florentiner Forschern noch weitere Aufschlüsse zu erwarten. In einer Fußnote zu dem oben zitierten Gedichte Grazzini's, in dem Martini erwähnt wird, bemerkt Solerti zu den dort genannten Namen, daß es sich dabei um lauter wohlbekannte Florentiner Persönlichkeiten handelt. Wir werden dankbar sein, wenn wir Näheres über den Musiker Martini erfahren könnten, denn die Musikwissenschaft hat Anspruch darauf, das künstlerische Schaffen des Mannes kennen zu lernen, dem die Musik die bis jetzt früheste dramatische Kantate verdankt.

---

1) Rime di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca. Firenze 1741. Parte I, S. 241 f.

2) Rime I, S. XL f.

3) Rime I, S. 357. Beide Namen sind nur verschiedene Bezeichnungen für dieselbe Anstalt. Die Accademia degli Umidi wurde am 11. Februar 1540 durch den Herzog Cosimo in Accademia Fiorentina umgetauft.

4) P. II, S. 82.

5) Rime II, S. 250.

6) Rime II, S. 11.

Cornelius Conradus

Ein vergessener niederländisch-deutscher Musiker des 16. Jahrhunderts

Von

Max Seiffert, Berlin

Die Lebensgeschichte Matthias Mercker's[1]) nennt als seinen Lehrer einen gewissen Cornelius Conradus, dessen Persönlichkeit bisher vollständiges Dunkel umgab. Die im vorigen Jahre im Auftrage der Musikgeschichtlichen Kommission und des Fürstlichen Institutes fortgesetzte Inventarisation der hannöverschen Bibliotheken und Archive förderte nun die Leichpredigt zutage, die der Pastor Hilbrand Grathusius zum Begräbnis des Mannes gehalten hat.[2]) So sind wir endlich in der Lage, Näheres über sein Leben zu erfahren und die für weitere Forschung notwendigen Anhaltspunkte zu gewinnen.

Die Leichpredigt erschien unter folgendem Titel:

„Eine Christliche Leichpredigt/
Vber den Spruch Christi/Johan. 10. Meine
Schafe hören meine stimme/etc.
Bey der Trawrigen vnd Volckreichen Begrebnuß
des Weyland Ehrnvesten/Kunstreichen/vn
Wolerfahrnen CORNELII CONRADI,
Grafflichen Lippischen Musici vnd
Organisten.
Welcher den 14. Martij dieses 1603
Jares in Warer Anruffung vnd Bekentniß
seines Heylandes vnd Erlösers Jesu Christi sanfft vnd
seiliglich entschlaffen/vnd den 17. Martij zu Lemgo
in S. Nicolai Kirchen Christlich zur Erden
bestattet/im 46. Jar seynes alters.
Gehalten durch
HILBRANDVM GRATHVSIVM, Seniorem
vnd Pastorem daselbst.
Gedruckt zu Lemgo bey M. Hermanno
Vastelabend. 1603."[3])

---

[1]) Eitner, Quellenlexikon VI. 271 und 441, widmet ihm, durch die wechselnde Schreibung „Märcker" und „Mercker" irregeführt, zwei besondere Artikel.

[2]) Sie ist auch erwähnt von W. Linke, Niedersächsische Familienkunde, Hannover 1912, S. 70. Das Buch war mir zur Zeit nicht zugänglich.

[3]) Exemplar in der Stadtbibliothek Hannover, deren Verwaltung ich für seine freundliche Überlassung besonderen Dank schulde.

Das Vorwort richtet Grathus an die „nachgelassene Widwe Diliana von Schnúel vnd ihre geliebte Tochter Elizabeth" und bemerkt darin:

„Wir hatten wol alle, vnd sonderlich vnser gnedige Heerschaft gerne gesehen, das er noch lange viele Jahre hette leben mûgen, den er war ein Gottfûrchtiger frommer, Christlicher Mann, der grosse Gabe von Gott hatte, daimit er noch vielen Leuten hette nûtzlich sein, vnd dienen kônnen."

Aus der Leichpredigt selbst stelle ich nun die Abschnitte zusammen, die uns über den menschlichen Charakter und die Lebensverhältnisse des Cornelius Conradus näheren Aufschluß geben:

„Diesen Spruch habe ich zu der jtzigen Begrebniß des Weiland Cornelij Conradi, Grafflichen Lippischen Musici vnd Organisten, erwehlet, dieweil er denselben in seinem Leben sonderlich lieb gehabt, desselben stets wider den Teuffel vnd die Welt gebrauchet, auch denselben offt wiederholet, in seine vnd anderer guter Freunde Bûcher mit fleiß geschrieben.

Was nun anlanget vnsern geliebten Bruder in dem Herrn, so ist er aus gnaden ein frommer Christ gewesen . . .

Hat der selige Mann seinen Christlichen Glauben mit guten Wercken beweiset . . .

Hat er von Gott die Gnade gehabt, das er Geister hat vnterscheiden kônnen, das Schnôde von dem guten . . .

Jst er ein weiser, kluger, kunstreicher vnd wolerfahrner Meister in der edlen herrlichen Kunst, der lieben Musica gewesen, die ein sonderliche gabe Gottes ist . . . Jst im singen, Componieren, vnd auff allerley Instrumenten kûnstreich vnd lieblich zu Spielen fertig gewesen, hat viel gelehrte Discipulos gemacht, die zu grossen Ehren hin vnd wider gekommen sind. Hat in Summa, sonderliche grosse gabe von Gott in dieser Kunst gehabt, der teglich mit grossem Fleiß gebrauchet, das nicht leichtlich seines gleichen anzutreffen, vnd derhalben von den weitberûmbten vnd kûnstreichen Musicis im Niederland, vnd sonst, ist sehr geliebet worden.

Hat er an allen Orten, da er gewest, in seinem Vaterland zu Amersfurt in Geldern, da er von Ehrlichen guten Leuten geboren: Bey dem Graffen von Frießland, da er 9. Jar gedienet: Zu Amsterdam, da er 3. Jar gelebet: Zu Embden, da er 14. Jar Organist gewesen, vnd letztlich hie bey dem . . . Herrn Simon, Graffen vnd Edlen Herrn zur Lippe . . . dabey er in das 6. Jar im Dienste gewesen, sich also verhalten, das jme allezeit ein guter Name gefolget ist, vnd noch folget . . .

Hat auch der Gottselige Mann sein Creutz gehabt, denn er mit der Welt vnd dem Teuffel immer zu streiten gehabt . . .

Als es nun mit jm zum Ende lauffen wolte, welches er lange zuuor wolgemercket, hat er sich zum Todte Christlich bereitet, hat auch diß vergangene Jar, fast alle Tage, Morgens vnd Abens auff dem Instrument, vnd andern Seitenspielen gespielet, auch daneben gesungen, vnd fleissig betrachtet die geistreichen vnd trôstlichen Lieder: Herr Jesu Christ war Mensch vnd Gott etc. Wenn mein Stûndlein verhanden ist etc. Gott der Vater wohne vns bey etc. Hat sie auch mit vier stimmen kûnstreich vnd lieblich Zugerichtet, damit er seinen Ende desto besser bedencken mûchte . . .

Den 9. Martij ist er auffm Grafflichen Lippischen Hauß Brake auff den Abend tôdtlich Kranck geworden, da er zuuor wol zu frieden, vnd in Ehren Lustig vnd Frôlich gewesen: die Krandheit hat sehr zugenommen von Tag zu Tag . . .

Vnd ist darauff bey guter reiner vernunfft vnd Verstand, den 14. Martij auff den Abend zwischen 4. vnd 5. Vhren, im 46. Jar seines Alters fein sanfft vnd still, wie ein Kind auff dem Schooß seiner Mutter eingeschlaffen" . . .

Aus diesen Mitteilungen ergibt sich 1557 als das Geburtsjahr des Conradus. Als Amersfoorter hat ihn nunmehr die holländische Musikgeschichte zu den ihrigen zu zählen, unter denen er bisher fehlte. Die Richtigkeit der Leichpredigtdaten immer vorausgesetzt, trat er 1571, also als 14jähriger Knabe in die Kapelle des Grafen

von Friesland, wo er neun Jahre verblieb. In den Jahren 1580 bis 1583 lebte er in Amsterdam; hatte ihn der junge Ruhm Sweelinck's etwa hierher gelockt? Fast möchte man es glauben, da er danach als Organist nach Emden geht, wo er vierzehn Jahre sein Amt verwaltet. Von hier berief ihn 1597 Graf Simon zur Lippe an seinen Hof in Lemgo als Organist und Musikus. Ein früher Tod setzte nach sechsjährigem Wirken seinem Leben am 14. März 1603 das Ziel. Von seiner Komposition ist nichts auf uns gekommen; es müßte denn die achtstimmige Canzon, die Kassel unter den Initialen C. C. besitzt,[1] ihm zuzuschreiben sein. Auf die Beschaffenheit seines Könnens lassen sich vor der Hand nur aus den Werken seines Schülers Matthias Mercker Rückschlüsse ziehen, über die ich an anderer Stelle demnächst zu berichten gedenke. Sein Nachfolger im Amte wurde vermutlich Johann Grabbe,[2] den Graf Simon zur weiteren Ausbildung nach Venedig zu Gio. Gabrieli schickte und der dort 1609 sein erstes Madrigalbuch herausgab.

Die beiden Namen Conradus und Grabbe deuten auf eine gewisse Pflege der Musik am Hofe des Grafen Simon zur Lippe hin; sollte es weiterer Nachforschung nicht möglich sein, noch mehr wieder ans Licht zu bringen?

---

1) Katalog Israel S. 18. Ms. 4. 147c.
2) Eitner, Quellenlexikon IV, 323.

Ein Beitrag zur Geschichte der älteren deutschen Suite

Von

Elisabeth Noack, Darmstadt-Berlin

Mag auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland vorzüglich die vollstimmige, orchestermäßig besetzte Instrumentalmusik gepflegt worden sein, so zeigt es sich doch bei fortschreitender Bekanntschaft mit Werken aus dieser Zeit immer mehr, daß die Deutschen sich rasch mit der italienischen Kammermusik vertraut gemacht haben, und daß auch die deutsche Suite viel früher, als bisher angenommen wurde, die italienische Praxis aufnimmt und neben der Orchestermusik das Kammertrio (mit Basso continuo) pflegt. Die Mitwirkung der Organisten bei der weltlichen Musik als Cembalisten und Lautenspieler hat anscheinend den stärksten Anstoß hierzu gegeben[1]). So beweist z. B. die Augsburger Hochzeitsordnung von 1599[2]) die einfache Besetzung, die „stille Musik" durch die Worte:

. . . „Wann es aber Jetziger Zeit Vil ein andere gelegenheit mit der Music hat, welliche bej etlichen Jaren her vil höher gestiegen, daher mann dann nicht mer oder doch gar wenig die Statt Pfeiffer Innegemain vnnd alle Zuegleich, Sundern von etlichen Jaren herr allain die stille Music vnnd zue derselbigen vber zwen Statt Pfeiffer nicht zuegebrauchen Pflegt, welliche sowol alls der Organist vnnd Lautenist mit allerhandt Instrumenten den gantzen Tag vnnd bej Nacht zue baiden Malzeiten vnd baid(en) Täntzen durchauß zuegleich miessen dienen vnd musicieren, . . ."

Hugo Riemann hat bereits 1897 auf den Stralsunder Organisten Joh. Vierdanck hingewiesen[3]), dessen „Erster Theil / Newer Pavanen / Gagliarden / Balletten vnd Correnten, Mit zwey Violinen / vnd einem Violon / nebenst dem Basso Continovo"[4]), Rostock 1641, wohl das erste deutsche Suitenwerk dieser Besetzung sei. Später[5]) hat Riemann die Vorrede dieses Werkes, leider aber nur unvollständig, abgedruckt. Er glaubte wegen des Ausdrucks „Capellen Art" und wegen der großen Zahl der geforderten Generalbaß-Instrumente auf Orchesterbesetzung schließen zu müssen. Daß sich für eine so versuchsreiche und musizierfreudige Zeit wie die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts keine allgemeingültigen Regeln über die Ausführung auf-

---

[1]) Hierfür spricht u. a. der Beginn der Vorrede Peuerl's (s. unten).

[2]) Vollständig veröffentlicht von Sandberger in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, V, 1, S. LXXII.

[3]) Die Triosonaten der Generalbaßepoche, Blätter für Haus- und Kirchenmusik. 1. Jahrgang. Langensalza 1897. Nr. 12, S. 187.

[4]) Titel und Vorwort nach dem Exemplar der Preußischen Staatsbibliothek.

[5]) Zur Geschichte der deutschen Suite, Sammelbände der J M G Jg. VI, 1904—05, S. 513 Anmerkung.

stellen lassen, geht aus zahlreichen Schriften jener Zeit hervor und ist oft genug betont worden. Man richtete sich eben einfach nach der Zahl der gerade anwesenden Spieler. Hier bei Vierdanck scheint aber doch vor allem mit Solobesetzung gerechnet zu sein, denn die vollständige Vorrede „An den Music liebhabenden Leser" sagt:

„Ob es wol vnnötig / einem verständigen Musico vnd Instrumentalisten vorzuschreiben / wie er ein oder andere Music anordnen solle / weil ihm dasselbe ohne das gnugsam bekant: Jedoch weil dieses Wercklein ohne zweiffel / auch andern Music Freunden vnnd Liebhabern / welche vielleicht der Capellen Art unerfahren / zuvorkommen möchte / Alß erinnere ich freundlich hierbey / daß diese Pavanen vnd Gagliarden eigentlich auff keine andere Instrumenta als Geigen gerichtet seyn / da die zween Discant auff Violinen, das Baß auff einem Violon oder Viola di gamba, das Corpus oder der General Baß auff einem Clavicymbel, Spinet oder Instrument, nebenst einer Tiorben, Lauten oder Pandor, was man am füglisten hierzu haben kan / müssen gespielet werden: doch stehets einem jedwedern frey / ob er an stat einer oder aller beyder Discant Geigen / Cornettini / oder Quart Zincken / nebenst einem Fagott gebrauchen wil; Wo kein Corpus verhanden / können sie auch wol ohne General Baß gemacht werden. Hiermit ist auch zumercken / weil ein grosser Mißbrauch bißweilen im Tact vorgehet / daß die Pavanen / vnd sonderlich die Gagliarden, einen gantz langsamen vnd von Correnten Art weit vnterschieden Tact (wie erfahrenen Instrumentisten bekant) erfordern thun / ohne welche sie ihren gebührlichen effect nicht erreichen werden. In Balletten wird ein jeder das Adagio, als langsam / vnd Presto, geschwinde / wissen in acht zu nehmen. Welches ich allhier wolmeynentlich / jedoch allein den Unwissenden / habe erinnern wollen."

Das starke Corpus ist für jene Zeit selbst bei einfacher Besetzung der Oberstimmen nichts Außergewöhnliches. Von Vierdanck's Erlaubnis, die Harmoniefüllung durch den Generalbaß zur Not auszulassen, wird man aber besser keinen Gebrauch machen wegen des leerklingenden Satzes. Auf den musikalischen Gehalt dieser gefälligen Suiten soll hier nicht näher eingegangen werden; der stark italienische Einschlag erklärt sich ungezwungen aus Vierdanck's Bildungsgang, seiner Lehrzeit bei Sansoni in Wien.

Daß aber diese Kammermusik mit Generalbaßbegleitung schon 16 Jahre früher in Deutschland nichts durchaus Neues war, ja, daß zu den mannigfachen Besetzungsmöglichkeiten auch in der deutschen Hausmusik das Spiel auf zwei Klavieren rechnete, zeigt ein 1625 in Nürnberg erschienenes Suitenwerk des bekannten Steyerer Organisten Paul Peuerl[1]). Eben wegen der Selbstverständlichkeit, mit der in der ausführlichen Vorrede die verschiedensten Zusammenstellungen von Instrumenten angeführt werden, ist das bisher noch nicht beachtete Werkchen von einiger Bedeutung für die Kenntnis der Aufführungspraxis in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Als Neuheit hebt Peuerl hauptsächlich die Anlage der Stimmbücher in zwei Tabulaturen hervor, und die eingehende Vorrede läuft auf eine Verteidigung der praktischen Bequemlichkeit dieser Druckanordnung hinaus. Außerdem scheint den Deutschen der italienische Gebrauch, den Tenor nach Belieben um eine Oktave versetzt zu spielen, noch unbekannt zu sein.

Titel und Vorrede lauten:

„Gantz Neue Padouanen / Auffzüg / Balletten / Couranten / Intraden / vnd Däntz / auff eine sonderliche Manier / so zu'vor nie inn den Druck kommen / mit dreyen Stimmen gesetzt / vnd in zweyen Partibus, oder vnterschiedlichen Tabula

[1]) Ex. Berlin, graues Kloster.

turen / zum / Druck verfertiget / durch / Pauln Peuerl / Organist vnnd Orgelmacher / derzeit zu Steyer / in Oesterreich ob der Ens / etc.

Gedruckt zu Nürmberg / durch Abraham Wagemann. / MDCXXV.
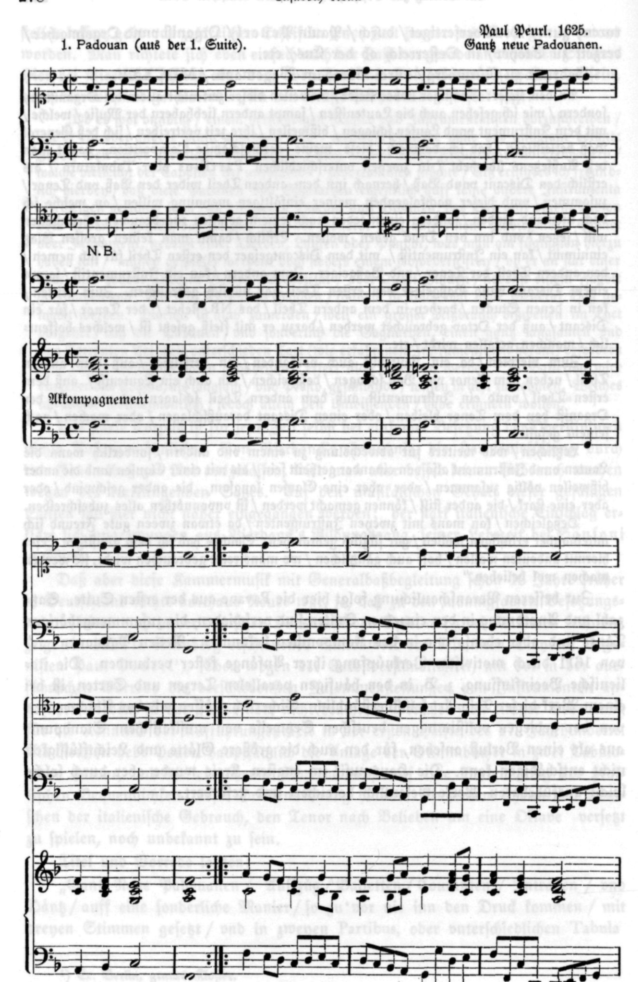
An den Leser: Günstiger lieber Leser / dieweilen dieser zeit nicht allein die Organisten / sondern / wie ich gesehen auch die Lautenisten / sampt andern liebhabern der Music / welche / mit dem Instrument vnnd Lauten schlagen / bißweilen / ihre zeit vertreiben / sich deß General Baß befleissigen / hab ich demnach / diese meine geringschätzige Composition, damit man deß Außsetzens überhebt / in zweyen vnterschiedlichen Partibus oder Tabulaturn / als erstlich den Discant vnnd Baß / hernach inn dem andern Theil wider den Baß vnd Tenor / zusammen / vmb dieser nachfolgenden meiner einfältigen meynung willen / an welche ich doch niemand binden / sondern einen jeden nach seinem gefallen zugebrauchen / heimstellen will / setzen / vnd inn den Druck geben wollen. Erstlich / damit man keinen grossen Blatz einnimmt / kan ein Instrumentist / mit dem Discantgeiger den ersten Theil für sich nemen / den andern Theil der Tenor / vnd Baßgeiger. Zum andern / kan ein Instrumentist / sampt einem Discant vnnd Baßgeiger den ersten Theil gar nützlich gebrauchen. Zum dritten / kan in denen Stucken / darbey in dem andern Theil / das NB. stehet / der Tenor / für ein Discant / auß der Octav gebrauchet werden / darzu er mit fleiß gesetzt ist / welches hoffentlich / manchen gefallen wirdt / etc.

Zum vierdten / da ein Lautenist auch vorhanden / kan derselbige / auß dem andern Theil / neben dem Tenor vnd Baß schlagen / deßgleichen / kan auch ein Lautenist / auß dem ersten Theil / vnnd ein Instrumentist auß dem andern Theil schlagen / es mag auch der Organist bey dem Tenor bleiben / oder einen Discant daraußschlagen / oder machen / nach seinem gefallen.
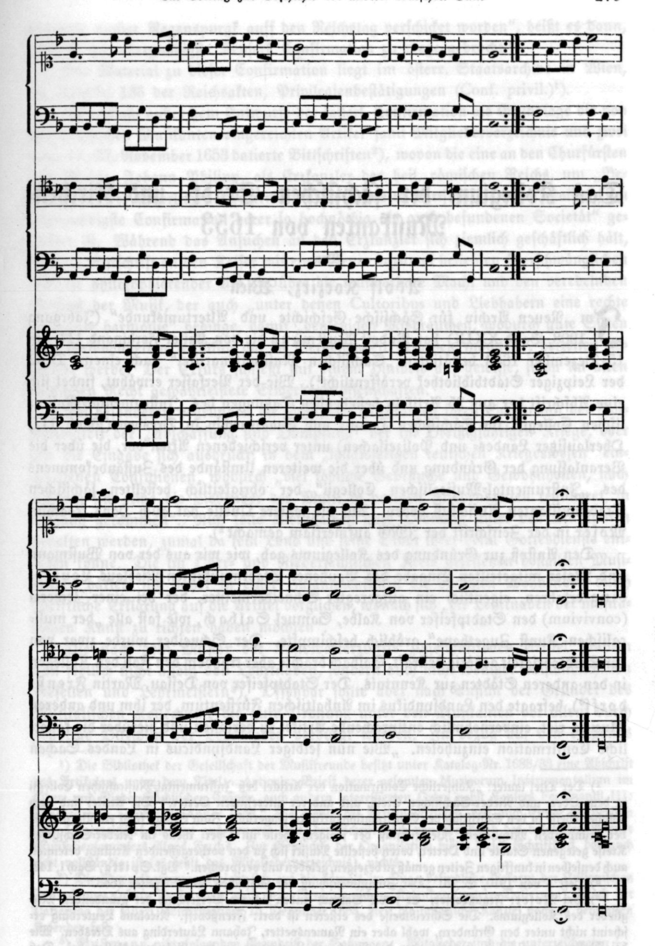
Letzlichen / was weiters für abwechslung zu einem vnd andern / sonderlich wann die Lauten vnnd Instrument also von einander getheilt sein / als mit einer Clausen umb die ander bißweilen völlig zusammen / oder aber eine Clausen langsam, die ander geschwind / oder aber eine stark / die ander still / können gemacht werden / ist vnvonnöthen alles zubeschreiben.

Deßgleichen / kan mans mit zweyen Instrumenten / da etwan zween gute Freund sich miteinander erlustigen wollen / gar füglich gebrauchen. Solches hab ich dem günstigen Leser hiermit andeuten wollen / hoff auch gäntzlichen / wo mans recht gebrauchen wirdt, sie werden machen wol belieben."

Zur besseren Veranschaulichung folgt hier die Pavane aus der ersten Suite. Satzzahl und Anordnung in den einzelnen Suiten sind verschieden, die zusammengehörigen Tänze sind aber ebenso wie in des Komponisten bekannten „Neuen Paduanen . . ." von 1611 durch motivische Verknüpfung ihrer Anfänge fester verbunden. Die italienische Beeinflussung, z. B. in den häufigen parallelen Terzen und Sexten, ist bei einem Werk dieser Trio-Art selbstverständlich. Sicherlich müssen wir das Abschwenken von der gediegen vollstimmigen deutschen Setzweise von musikalischem Standpunkt aus als einen Verlust ansehen, für den auch die größere Glätte und Leichtflüssigkeit nicht entschädigen kann. Die Hausmusik im engsten Kreis wurde aber durch solche leicht ausführbaren Werke wesentlich bereichert und gefördert.



Paul Peurl. 1625.
1. Padouan (aus der 1. Suite).
Gantz neue Padouanen.
N.B.
Akkompagnement



Das Kollegium der sächsischen Stadt- und Kirchen-Musikanten von 1653

Von

Adolf Koczirz, Wien

Im „Neuen Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde" (Jahrgang 1908, Band XXIX) hat Rudolf Wustmann die von Kaiser Ferdinand III. am 15. Dezember 1653 bestätigten „Sächsischen Musikantenartikel" nach einem Druck der Leipziger Stadtbibliothek veröffentlicht[1]). Wie der Verfasser erwähnt, findet sich eine Abschrift der aus 25 Artikeln bestehenden Satzungen des „Instrumental-Musicalischen Collegii" im Sächsischen Haupt- und Staatsarchiv in Dresden (Band III, Oberlausitzer Landes- und Polizeisachen) unter verschiedenen Akten vor, die über die Veranlassung der Gründung und über die weiteren Umstände des Zustandekommens des „Instrumental-Musicalischen Collegii" der obrigkeitlich bestellten sächsischen Stadtmusikanten Aufschluß geben. Auf die letztere Quelle hat auch Hans Joachim Moser in der Zeitschrift der IMG aufmerksam gemacht[2]).

Den Anstoß zur Gründung des Kollegiums gab, wie wir aus der von Wustmann und Moser mitgeteilten Eingabe des Bautzener Stadtmusikanten Nicolaus Leuterding erfahren, eigentlich ein aufgeregter Schneidermeister, der bei einer Zecherei (convivium) den Stadtpfeifer von Kalbe, Samuel Salbach, wie fast alle „der musicalischen Kunst Zugethane" gröblich beschimpfte. Der Schneider wurde zwar von der Stadtobrigkeit gehörig bestraft, Salbach brachte aber trotzdem den Fall den Kollegen in den anderen Städten zur Kenntnis. Der Stadtpfeifer von Dessau, Martin Frenßdorff[3]), befragte den Landsyndikus im Anhaltischen Fürstentum, der ihm und anderen Musicis riet, einvernehmlich entsprechende Artikel zu verfassen und hierüber die kaiserliche Confirmation einzuholen. „Wie nun selbiger Landsyndicus in Landes Sachen

---

[1]) Der Titel lautet: „Kayserliche Confirmation der Artickel deß Instrumental-Musicalischen Collegii in dem Ober- und Nieder-Sächsischen Creiß, und anderer interessirten Oerter." Die Artikel sind nach üblicher Weise in den Schriftsatz der Confirmationsurkunde eingerückt. Zum Schluß folgt ein Verzeichnis der gründenden Mitglieder: „Verzeichnüß der jenigen, theils im Ober- theils im Nieder-Sächsischen Kreise gelegenen Städte und Oerter, deren bestellte Musici sich zu den vorhergehenden Artikuln bekennet, auch denselben in kunfftigen Zeiten gemäß zu bezeigen, geloben und versprochen." Vgl. Spitta, Bach I, 142.

[2]) Heft 3 von 1910, S. 75: „Der Zusammenschluß der sächsischen Kunst-Pfeifer 1653."

[3]) Bei Moser: Fraußdorfer. Er sowie Salbach finden sich im Verzeichnis der gründenden Mitglieder des Kollegiums. Die Schreibweise des ersteren ist dort: Frenßdorff. Nicolaus Leuterding erscheint nicht unter den Gründern, wohl aber ein Namensvetter, Johann Läuterding aus Dresden. Wie bei Wustmann ersichtlich, steuerte aber der Bautzener Leuterding zu den Gründungskosten bei. Daß kein Bach sich in der Gesellschaft dieser ehrsamen musikalischen Handwerker befand, wurde bereits von Spitta (Bach I, 151) und Moser festgestellt.

damahls nacher Regenspurgk auff den Reichstag verschicket worden", heißt es dann, „hat Er die allergnädigste Keyserl. Confirmation zu wege gebracht."

Das Material zu dieser Confirmation liegt im österr. Staatsarchive in Wien, im Faszikel 136 der Reichsakten, Privilegienbestätigungen (Conf. privil.)[1]).

Es umfaßt außer dem Entwurfe der kaiserl. Confirmation als Grundlage die von den sächsischen Musikanten eingereichten Artikel samt Mitgliederverzeichnis und zwei vom 17./27. November 1653 datierte Bittschriften[2]), wovon die eine an den Churfürsten von Mainz, Johann Philipp, als Erzkanzler des heil. römischen Reichs, um „Beförderung der kaiserlichen Confirmation", die zweite Bittschrift an den Kaiser „um allergnädigste Confirmation derer so hochnöthig als guth befundenen Societät" gerichtet ist. Während das Ansuchen an den Erzkanzler sich ziemlich geschäftlich hält, setzt die Bittschrift an den Kaiser mit einem jener dazumal beliebten überschwänglichen Exkurse philosophierender Art ein über die wunderbare Macht und den veredelnden Einfluß der Musik, der auch „unter denen Cultoribus und Liebhabern eine rechte und gute harmonie" bedinge, damit „denjenigen Misbräuchen, wodurch gute Sitten und Gewohnheiten leichtlich gar in Vergessenheit gerathen möchten", beizeiten gesteuert werde. Der Exkurs schließt mit einem Hinweis auf gewisse, schon im alten römischen Recht gewährleistete Erwerbsgenossenschaften.

Im besonderen begründen die sächsischen Musikanten ihren Schritt mit der Notwendigkeit der „Abschaffung und Dämpfung" der im Dreißigjährigen Kriege, oder wie die Eingabe sich ausdrückt, in dem „langwierigen teutschen Kriegeswesen" eingerissenen Confusionen, wodurch „viel löbliche Gebräuche und Gewohnheiten, nach welchen sich etwa die Liebhaber der Music in vorigen Friedenszeiten regulieret, in Abgang gekommen". Nun solle allenthalben gute Ordnung unter den Musikanten gehalten werden, zumal da kein Land und keine Stadt ihrer beim Gottesdienste entraten könne. Die im Ober- und Niedersächsischen Kreis gesessenen bestallten Musikanten hätten sich daher in einer Zusammenkunft, die entlegen Wohnenden durch schriftliche Erklärung auf die Artikel verglichen, wonach sich „die Lehrknaben der musikalischen Kunst zu richten haben möchten".

Die nach dem Muster der Handwerkerzünfte zugeschnittenen Artikel handeln nun freilich nicht allein von Lehrknaben, sondern auch nicht weniger umständlich von Gesellen und Lehrmeistern[3]). Offenbar sollte aber nach Ansicht der Gründer des Musikalischen Kollegiums die gute Ordnung unter den Musikanten vor allem durch gehörige Disziplin der Lehrknaben verbürgt werden. In bezug auf den eingangs

[1]) Die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde besitzt unter Katalog-Nr. 1688/33 eine Abschrift des Artikulars unter dem Titel: „Articuls: Brieff derer gesamten Musicorum Instrumentalium im Ober- und Nieder-Sächsischen Crayße, auch andern interessierten Orten nebst Kaysers Ferdinandi III: Confirmation darüber de Anno: 1653." Die Kopie des Articuls-Briefes, den auch Eitner im Lexikon (Bd. 1) verzeichnet, stammt aus neuerer Zeit, der Schrift nach von der Hand des bekannten Wiener Musikaliensammlers Aloys Fuchs. Zur Geschichte der Organisation bietet dieses Schriftstück, das auch nicht vollständig ist (es fehlt das Mitgliederverzeichnis), nichts.

[2]) Die Doppeldatierung bezieht sich auf die damals im Zuge befindliche Reform der Julianischen Zeitrechnung (obere Datierung), nach dem Gregorianischen Kalender (untere Datierung). Nach der Datierung der kaiserl. Confirmation, 15. Dezember 1653, hielt die kaiserliche Kanzlei noch an dem alten Kalender fest.

[3]) Wustmann gibt folgenden Grundriß der Satzungen: „Mitglieder sind die unterzeichneten — und die sich ihnen etwa noch anschließenden — bestallten städt. Musiker. Sie nennen sich Meister und verlangen, daß zu einer Probe zum Zwecke einer Anstellung zwei nächstgesessene Meister und ein tüchtiger

erwähnten Vorfall mit dem Schneidermeister tritt nun auch die Tendenz der ins Werk gesetzten Vereinigung klar in Erscheinung: Gegen die Schneiderzunft die Musikantenzunft! Durch das kaiserliche Privilegium sollte sie in ihrer Wirksamkeit gefestigt werden und „vielen andern in den übrigen Reichs Circuln und Kreysen geseßenen Musicanten zur rühmblichen Nachfolge" dienen. Aber wenn auch die sächsischen Musikanten in ihrer Eingabe an den Kaiser mit einem Seitenhiebe auf das zünftige Handwerkertum von der Musik sagen, daß sie nicht „deterioris condicionis sein kan, alß andere weit geringere artes mechanicae" — von den bürgerlichen Handwerksmeistern ist die Musik trotz allen Versuchen der musikalischen Handwerker, ihren Betrieb in zunftmäßige Formen zu fassen, niemals so recht als ein Handwerk betrachtet worden.

Die beiden Eingaben lauten im Zusammenhange:

I.

An Ihr Churfürstl. Gnaden Herrn Johann Philippen des heyl. Stuels zu Mayntz Ertzbischoffen des heyl. Röm: Reichs, auch Germanien Ertz Canzelers, und Churfürsten, Bischoffen zu Würtzburg und Francken, Unterthänigstes suchen und bitten Unterschiedlicher in Ober: und Nieder Saxen geseßenen, und bey denen inwendig gemelten Städten und Communen bestelter Musicanten, Umb gnädigste Beförderung der gesuchten Kayserl. Confirmation über die so hochnöthig als guth befundene und in bey kommenden articuln verfaste Societät.

Hoch Würdigster Chur Fürst etc.

Gnädigster Herr.

Ew. Churfürstl. Gnaden haben ob der an die Röm: Kayserl. auch zu Hungarn und Bohaimb Königl. Mayt. unsern aller gnädigsten Herrn, unsert wegen abgehenden Allerunterthänigsten Supplication schrift gnädigst zuersehen, aus was notthringlichen ursachen Wier bewogen worden, zu völliger Abschaff- und Dempfung der in dem Langwierigen Teutschen Kriegswesen eingerißenen confusionen und darmit in künftigen Zeiten zwischen denen, so der Musicalischen Kunst zugethan, gute ordtnung allenthalben gehalten werden möchte, Uns gewißer Articul und puncten zuvergleichen, und zu vereinigen, Aber darbey gantz nötig befunden, daß dieselbe umb desto gewisserer Handthab willen, von Allerhöchstgedachter Röm: Kays. Mayt: Allergnädigst confirmiret und bestättiget würden.

Wann dann Ew. Churfürstl. Gnaden Wier des Höchst löbl. Gemüths wißen, daß Sie an guten Ordtnungen ein sonderbahres gnädigstes Gefallen tragen, dannenhero alle Beförderung thun helffen, daß eingerißene confusiones abgeschafft, Hingegen aber, was Erbar, Guth, und dem gantzen gemeinen Weesen, zuförderst der christl. Kirchen nützlich und ersprießlich, gestiftet und gepflanzet werde, E. Churfürstl. Gnaden auch bey dieser gesuchten Kayserl. Confirmation in Craft dero tragenden Erz Cancellariats die schleunigste und erwünschte expedition anordtnen und verfügen können.

Deroselben Wier mit diesem Absonderlichen Bittschreiben unterthänigst ein kommen, und Ew. Churfürstl. Gnaden gantz gehorsambst ersuchen wollen, Sie geruhen gnädigst Ihr, dis unser christliches billiges Anliegen bestermaßen recommandiret sein zu laßen, und darauf die stets ruhmbwürdige Beforderung zuthun, daß Wier in unserm Desiderio mit allergnädigsten gewinnigen Bescheidt versehen werden mögen (usw.)

Alß die Wier verbleiben

Ew. Churfürstl. Gnaden

Datum den 17. November 27. Anno 1653.

unterthänigste gehorsambste in den Ober: und Nieder Sächßischen Creysen, der orth und Enden wie der beygefügte Catalogg weiset, geseßene Musicanten.

Geselle zugezogen werden (4), wie jeder neu Eintretende sich einer derartigen Probe zu unterziehen hat (24). An drei zu bestimmenden Orten (23), wo je eine Kreislade mit den Artikeln zu stehen hat, finden gelegentliche Zusammenkünfte der Meister statt zu sonstigen Regelungen in Sachen des Kollegiums, namentlich durch die Ältesten (25), wie im besonderen zur Schlichtung etwaiger Streitigkeiten (16)."

II

An die Röm. Kay. auch zu Hungarn und Böheimb Königl. Mayt.

Allerunterthänigstes demütigstes suchen und bitten Unterschiedtlicher in Ober und Nieder Saxen geseßener, und in den bemelten Städten und Communen bestellten Musicanten
Umb Allergnedigste Confirmation derer so hochnöthig als guth befundenen in bey kommenden Articuln verfaßten Societät.

Aller Durchlauchtigster Groß Mächtigster und Unüber Windligster Röm: Kayser (etc.)

Es wißen die Jenige so etwa dieses Gewaltige, und Herrlige Theatrum der Welt, und waß in denselben begriffen, beschawet, darunter der Bartol: Chaßaraeus in Seinem Catalogo de Gloriâ Mundi part: 10: consid: 51 nicht der geringste ist, der Musices ihr Lob, Fürtreff-ligkeit und Nutzbarkeit nicht genugsamb zuerheben, und zwar, wenn Alles wohl erwogen und überlegt wirdt, kann Sie mit gutem Recht allen anderen freyen Künsten und Wißen-schaften nicht nur gleich gehalten, Sondern gar praeferiret und fürgezogen werden, denn, wenn ist verborgen, daß alle andern Wißenschaften, so zu beßerer erhaltung des Mensch-lichen Geschlechts erfunden, dermahleinst bey Zerschmelz: und Verwesung aller Irrdischen Elementen zugleich aufhören, die Musica aber Alleine noch platz erhalten, da in Jenem ewigen Leben ihre rechte Vollkommenheit allerst erlangen und überkommen werden, Woraus den offenbar, daß wie dieser Himlischen Wißenschaft kein Anderer ursprung, alß der grund-gütige Gott selbsten gesetzt werden kan, Selbige auch vernemblicher zu deßen immer werenden Lob inhalts des 150. ψalm: aus schuldiger Danckbarkeit angewendet werden, darnach aber den Menschen darzu dienen solle, daß er die Laster desto sicherer fliehen, der Tugendt desto gerader auf dem Fuße nachfolgen, und Seinen vielmals ermüdeten Geist vermittels dero-selben wiederumb erfrischen und erquicken möge; denn es hat gewiß mit der Music diese Bewandtnus, daß nicht ein einziges Essential Stück der gantzen Philosophie vorhanden, worinnen dieselbe nicht ihr Simulacrum und Biltnüs zu zeigen und anzugeben hette, dahero der Aristoteles post Platonem lib. 7. et 8. Politicorum nicht unbillig gesagt, Maximam semper fuisse Harmoniae in Republicâ vim ac potestatem, waß dieselbe auch für treffliche Wirckungen haben müße, ist dahero genugsamb abzunehmen, daß Sie auch die Bösen Geister selbst vertreiben, und Sie von den Menschen gleichsamb ausgewiesene Vernunft und Sinne, zurücke, und wieder herbey ruffen könne, Sic enim Saulum furentem malus Genius pulsatâ Lyra deseruisse dicitur; Et Elisaeus coram Judeae ac Samariae Regibus Oraculum editurus cytharistam acciri jussit, Simul enim cum suavitate concentus numen hausit. Sic Alexander Magnus Artigenide tibicine modulante usque adeò veluti sympathico impetu incitatus exarsisse dicitur, ut concussis armis prosipiens à mediis epulis manus in astantes intenderet ille et cum sono bellico. Nec ita multò post molliori sono et mitiori cythararum ictu ab armis ad epulas fuerit revocatus. Plutarchus lib. 2. de fortuna Alexandri. Guido Pancirollus rerum memorabil: lib: cap: 39.

Ist denn nun die Musica so eine edle, Ja himlische Wißenschaft, hat Sie so einen sonder-bahren vortrefflichen nutzen alhier in dieser Welt, Ja, wirdt Sie keiner Vergengligkeit (wie andere Disciplinen) unterworffen sein, So ist es billig, daß auch unter deren Cultoribus und Liebhabern eine rechte und gute harmonie erhalten, und den Jenigen mißbreuchen, wordurch gute Sitten und Gewohnheiten leichtlich gar in vergessen gerathen möchten, in Zeiten ge-stewert werde, Bevorab da Sie nicht deterioris condicionis sein kan alß andere weit ge-ringern artes mechanicae, von welchen die Kayserl. beschriebenen Rechte clare Meldung thun, daß bereits tempore Seti Gaij die Pistores, Naviculari, Publicani, Socij auri et argenti foditarum et Salinarum ihre besondern Corpora und Collegia, ihre arcam communem & certa Statuta gehabt haben, welche auch deren erspriesslichen genossen, wenn dieselbe â Summo Principe confirmiret und bestättiget worden lib. 1. in pr. et § 1 ff.

Quod cuiusque Vniversitatis nomine, et contra agatur tot: sit: ff. de Collegijs et Corporibus l. 5. § 12. et lib. 6. ubi plurium collegiorum enumeratio. ff. de jure immunitatis etc.

Wenn denn durch das erlittene langwierige Khriegeswesen viel löbl. Gebräuche und Gewohnheiten, nach welchen Sich etwa die Liebhaber der Music in vorigen Friedenszeiten

regulieret, in Abgang gekommen, und hochnöthig ist, daß gute Ordnungen zwischen den Musicanten, sonderlich, da kein Landt oder Stadt in Fortstellung des Gottesdiensts derselben geübriget sein kan, von neuem gleichsamb wiederumb gestiftet und gepflanzet werden,

Alß haben Wier für Uns im Ober: und Nieder Sächß. Crais geseßene Musicanten zusammen gethan, und Uns etzlicher gewißen Articul, wonach Sich die Lehr Knaben der Musicalischen Kunst zurichten haben möchten, verglichen, viel auch so bey Unserer Zusammenkunft, wegen endlegenheit des orts nicht gegenwertig Sein können, Sich darzu in schriften auf erstattete Nachricht bekennet, auch noch viel vorhanden sein, so zu diesem unserm Collegio treten, und Sich deßelben Statutis unzweiffentlich unterwerffen werden, Und Wier denn befunden, daß diese unsere zu Gottes Ehren, und Sr. heyl. christlichen Kirche, und dem gantzen gemeinen Wesen zu sonderbahren Nutzen und vieler Andern in den übrigen Reichs Circuln und Kreysen geseßenen Musicanten zur rühmblichen nachfolge angesehenen und gemeinte trewe Verfaßung so dann erst ihre rechte Wircklichkeit und Bestendigkeit haben werde, Wenn E. Kayserl. Mayt. dieselben allergnedigst confirmire und bestettige,

Hierumb haben Wier nicht vorbey gekunnt diese Unsere verfaßte Articul und puncta vor E. Kayserl. Mayt. Kay. und Königl. Thron Alleruntertthänigst zubringen, und dieselbe gantz gehorsambst zubitten, Sie geruhen Allergnedigst vielgedachte Unsere Articul aus Kayserl. vollkommenen Macht und Gewalt nicht alleine zu confirmiren und zu bestättigen, sondern auch ob sotaner Confirmation bey dero Reichs Cantzley Uns ein beglaubtes Documentum in forma probante et solita außtragen zu laßen Wie Wier nun honesta, licita, et concedenda suchen und bitten, Ew. Kayserl. Mayt auch Sich darmit einen unsterblichen ruhm und Lob, bey Uns und Unsern in der Musicalischen Kunst Nachfolgern Aller gnedigst erwecken werden, Alßo versehen Wier uns in tiefsten Gehorsamb einer Aller gnedigsten erspriessenden resolution und seind Solche hohe Kayserl. Gnadt mit alleruntertthänigsten gehorsambsten Diensten nach unserm äußersten Vermögen die Tage unsers Lebens zu verdienen, so schuldig als willig, Alß die Wier seind und verbleiben Ew. Röm. Kayserl. Mayt.

Datum den $\frac{17.}{27.}$ November 1653.

Alleruntertthänigste Gehorsambste in den Ober: und Nieder Sächß. Creyßen, an orth und Enden wie der beygefügte Catalogus weiset, geseßene Musicanten.

Der Anhaltsche Landsyndikus, der die Sache in die Hand nahm, scheint ein in derlei Angelegenheiten wohl bewanderter Mann gewesen zu sein. Am 12. Dezember 1653 schreibt zu Regensburg der kaiserliche Pfalzgraf Franz Laurentius Bütner unter das eingereichte Mitgliederverzeichnis die Klausel: „Daß Jeztgedachte, in Ober- und Nieder-Sächsischen Creysse, bey denen in specie berürten Stätten und Communen bestellte und gesessene Musici, Sich zu dem Innhalt vorhergehender Articul bekannt, Solchens auch Einen besondren mir originaliter vorgezeigten Buch einverleiben lassen, und Sich den selben gemäß zubezeigen, durch Ihre Eigen händige unterschriefft Pflichtbar gemacht haben, wird hiermit unter meinem Palatinat-Innsigell und eigenhändiger Unterschriefft auf Sonderbahres begehren attestiret und bezeüget." Der Erzkanzler Johann Philipp setzt ins Rubrum des an den Kaiser gerichteten Gesuches sein eigenhändiges: „Expediatur salua taxa", und bereits drei Tage später, am 15. Dezember 1653, ist der Entwurf der kaiserlichen Confirmationsurkunde fertig.

So hatten denn die sächsischen Stadtmusici binnen bemerkenswert kurzer Frist ihr kaiserliches Privilegium erwirkt, allerdings ohne Wissen und Willen ihres Landesherrn, des Kurfürsten von Sachsen, der, wie Wustmann berichtet, 1667, gelegentlich der Appellation in der Klageangelegenheit des Bautzener Leuterding über den

Wettbewerb des Zittauer Stadtmusikanten Ritter, die Sache ungnädig aufnahm, wobei Leuterding endgültig durchfiel.

Das von Wustmann mitgeteilte Mitgliederverzeichnis weicht von dem der Eingabe angeschlossenen handschriftlichen Originale mehrfach ab. Der Abdruck weist alphabetisch geordnet 40 Städte und Gemeinden mit zusammen 103 Musikanten aus, und zwar: Altenburg und Annaberg mit je 5, Brandenburg a. d. Hagel (Havel) mit 1, Berlin mit 3, Cölln a. d. Spree mit 4, Dresden mit 1, Döbliß mit 3, Dölitzsch und Dessau mit je 1, Eilenburg mit 3, Eisleben mit 1, Freiberg mit 4, Jüterbock mit 1, Gera mit 2, Glaucha mit 3, Hall in Sachsen mit 5, Kamnitz mit 3, Kalbe mit 1, Leipzig mit 4, Leichtenstein mit 3, Merseburg mit 4, Mitweida mit 1, S. Marienberg mit 4, Naumburg mit 5, Oschatz und Quedlinburg mit je 1, Schneeberg mit 3, Schwarzenberg mit 4, Stolberg mit 1, Scheubenberg mit 3, Torgau, Tzschopa und Wittenberg mit je 1, Wurzen mit 3, Weißenfels mit 4, Wettin mit 1, Wolkenstein mit 2, Zwickau mit 3, Zeitz mit 4 und Zerbst mit 2 Musikanten.

Das Originalverzeichnis hingegen enthält 43 Ortschaften mit zusammen 107 Musikanten. Im gedruckten Verzeichnis fehlen: Borna mit Johann Muncke, Grimma mit Thomas Otto und Christian Stam, Gleiswig mit Johann Kunoldt und Halberstadt mit Balthasar Steinmann. Für Halberstadt tritt im gedruckten Verzeichnis Quedlinburg ein mit dem dort genannten Steinmann, so daß eine einfache Übersiedlung vorliegt. Der gleiche Fall ist bei Zerbst mit Johann Steinbrecher, der später in Cölln a. d. Spree auftaucht. In Mitweida fehlt Albinus Jäger, dessen Ausscheiden, wie das seiner Kollegen in Borna, Grimma und Gleiswig, am wahrscheinlichsten durch inzwischen erfolgtes Ableben zu erklären ist. Das gedruckte Verzeichnis zeigt endlich gegenüber der handschriftlichen Vorlage noch eine Reihe von Abweichungen, ja Verstümmelungen in den Familiennamen, so unter Altenburg: Samuel und Cornelius Vlrich anstatt Vhlich, die übrigens auch in Freiburg durch drei weitere Mitglieder vertreten sind. In Brandenburg ist ein Thomas Schmiedel, nicht Schmidt; ferner wäre zu lesen: unter Glaucha: Johann Turppe anstatt Truppe, unter Leipzig: Zacharias Bütner anstatt Eidtner (vgl. Leichtenstein: Christian Bütner), unter S. Marienberg: Christoph Hardtwig anstatt Hartwich, unter Naumburg: George Hüls anstatt Hulß, unter Schwarzenberg: Hans Wilhelm und Hans Christoph Vierdel anstatt Vierthel und unter Zwickau: Christoph Körber anstatt Korber.

Unter den Mitgliedern des Kollegiums begegnet man, außer Gleitsmann und Büttner, keinem Namen von musikhistorischem Klang.

Peter Gleitsmann[1]), Stadtmusikant in Weißenfels, war der Stammvater eines rühmlichen Lautenistengeschlechts. Sein Sohn Paul Gleitsmann wirkte nach Eitner als trefflicher Lautenist, Violinist und Gambist am Arnstädtschen Hofe, woselbst er 1710 als Nachfolger dieses in der Kapellmeisterschaft starb. Einen „Monsieur Gleitsmann“ erwähnt Baron in seiner „Untersuchung des Instruments der Lauten“ (1727), S. 83 als tüchtigen Lautenisten. „Monsieur Gleitsmann von Arnstadt aus Thüringen bürtig, hatte sich ebenfalls nebst der Music Anno 1716 oder 17 auf das

[1]) Die Namensschreibung ist im handschriftl. Verzeichnis „Gleizmann“, im Drucke „Gleitzmann.“

Studium Juris in Leipzig applicirt. Er hat sich nach der Hand nach Prag begeben, und daselbst vieles profitirt, und stehet jetzo zu Würtzburg in Bischöflichen Diensten. Seine Sachen, worinnen er Fleiß angewendet, fallen gar wohl ins Gehör." Es unterliegt keinem Zweifel, daß dieser Gleitsmann[1]) ein Sohn des Arnstädter Kapellmeisters war.

Auch der Name Büttner, der in Leipzig durch den Stadtmusikus Zacharias und in Leichtenstein durch den Stadtmusikus Christian Bütner[2]) vertreten ist, gehört in die Ehrengalerie der deutschen Lautenkunst. Baron (a. a. O., S. 73) nennt einen Jacob Büttner im Anschluß an Reusner's Sohn (Esajas), der sich viel Mühe gegeben, das Cantabile auf der Laute „zu practiciren, und ein gutes und besseres reines harmonisches Wesen in seinen Sachen miteinfließen zu lassen". „Jacob Büttner", heißt es, „kam noch näher zum Zweck und gab nach der damahligen neuesten und galantesten Methode die Laute zu tractiren 107 überaus anmuthige und schöne Lauten-Stück (wie seine Worte sind) Anno 1683. zu Nürnberg heraus."

Außer diesem Büttner verzeichnet Eitner noch einen Jacques (Jakob) Büttner mit einem „Pièces de Lutte" betitelten Lautenbuch, das einem gewissen Pierre Pedroni von Treyenfels gewidmet ist[3]). Die Identität des Lautenisten ist, wie auch Eitner meint, trotz der verschiedenen Namensschreibung kaum fraglich, die verwandtschaftlichen Beziehungen zu den vorgenannten Stadtmusikanten liegen allerdings keineswegs so klar zutage wie im Falle Gleitsmann.

Bittner's „Pièces de Luthe" spielen in die altösterreichische Musikgeschichte hinein, denn des Lautenisten Mäcen, Johann Peter Pedroni, (wie die der Widmung beigegebenen italienischen Sonetten bezeugen, ein gebürtiger Italiener), war nach dem Adelsakte im Wiener Adelsarchiv seines Zeichens Bürger und Handelsmann in der Kleinstadt Prag. Pedroni betrieb gleich anderen in Böhmen eingewanderten Wälschen Geldgeschäfte, die sich weit verzweigten und über Deutschland hinaus ins Ausland reichten. Er scheint ein recht geschmeidiger Geldmann gewesen zu sein. Der böhmische Statthalter Slavata quittierte als Pfalzgraf seine Hilfe in der Prager Schwedennot und seine sonstigen Gefälligkeiten 1659 mit einem Wappenbrief und dem Ehrenwort „von Treuenfels". Mit Diplom, ddo. Neustadt 4. Juli 1681, erhielt Pedroni über sein Ansuchen um Nobilitation von Kaiser Leopold I. für seine Dienste den rittermäßigen Adelstand[4]) für sich und seine Ehewirtin Justina Franziska, geb. Weldrupsky,

---

[1]) Eitner verzeichnet ihn ohne Vornamen mit zwei im Breitkopf'schen Handschriftenkatalog angezeigten Sammlungen von 12 Partite a Liuto solo.

[2]) Im gedruckten Verzeichnis „Bütner".

[3]) Nach Eitner ein Stich von Ger. de Goos, 1682, ohne Ortsangabe. Exemplar auf der Nationalbibl. zu Paris. (Vgl. auch den Katalog von J. Ecorcheville, Bd. III, S. 69.) Eitner vermerkt unter Bittner ferner ein in der Leipz. Ztg., Jahrg. 1831, abgedrucktes Menuett v. 1683. Eine gleichfalls mit Bittner signierte Sarabande habe ich im Kremsmünsterer handschriftl. Lautenband L 79 vorgefunden.

[4]) „Damit vor Vnser Kay: Mtt: Vnser und des Reichs lieber getrewer Johann Peter Pedroni, Burger undt Handelsman in der Kleinen Statt Prag gerühmbt worden, daß (ohne dem Er wider den Königl. Schwedischen Einfall Ao. 1646 sich rühmblich gebrauchen lassen) Er villen fürnehmen und nidern Standts Personen sowohl in Vnserer Königl: Residenz Statt Prag als im ganzen Königreich Böheim, deßgleichen anderer orthen in und außerhalb Teutschlandt durch wechsel und sonst alles Vergnügen dergestalt gegeben, daß damahlig Vnser gewester Rath, Cammerer, Landrechts Beysizer, Statthalter, Obrister Lehenrichter und Obrister Erbschenck in Vnserm Erb Königreich Böheim Ferdinand Wilhelm Sclavata noch den 13. Feb. 1659 krafft des von Vnß ihme allergdst ertheilten Palatinats einen Wappenbrieff sambt dem Ehrenwortt von Trewenfels zu ertheilen adst bewogen worden. Wordurch er dann umb so vill mehr

„als ob sie von ihren vier Ahnen vater- und mütterlichen Geschlechts beederseiths recht Edl gebohrne Lehens, Turniersgenoß: und rittermäßige Edelleuth wären". Mit diesem Ereignisse dürfte die musikalische Huldigung Bittner's in ursächlichem Zusammenhange stehen. Die Wahl des offenbar niederländischen Chalkographen wird auf das Konto von Pedroni's Geschäftsverbindungen zu buchen sein.

Schließlich sei hier noch ein älterer Vorgänger des sächsischen Musikanten-Kollegiums auf teilweise benachbarten Landgebieten erwähnt.

Am Montage nach Lamperti[1]) des Jahres 1497 bestätigte Wladislaus II., König von Ungarn und Böhmen, den Vertretern der Stadt- und Kirchenmusikanten von Böhmen, Mähren, Schlesien und Niederösterreich, den wohlbestellten Stadtmusicis Bonaventura Bösner von Wien, Lorenz Ilawinger von Ilonicz aus Prag, und dem ehrbaren und vesten Bartolome Hoch aus Breslau, die Ordnung und das Privilegium einer „gewissen Föderation wegen ihrer Kunst und der musikalischen Instrumente"

Die verbriefte Ordnung[2]) besteht zwar nur aus 3 Artikeln, diese aber verbürgen, wie der folgende Auszug zeigt, die immer wiederkehrenden sozialen Forderungen aller Musikantenvereinigungen: Sicherung der Anstellung, Altersversorgung, Schutz gegen unlauteren Wettbewerb und Gebrauch der Musikinstrumente, in ziemlich weitgehendem Maße.

1. Jede Stadt, jede Kirche und jedes Kloster soll mit einer gewissen wohlbestellten Musik versehen sein, sowohl für den Gottesdienst, als auch damit sich ihrer und keiner anderen Bürger und Standespersonen auf Hochzeiten, nach Gelegenheit und Lust bedienen. An des Königs Getreue und Räte ergeht bei höchster Ungnade und Strafe der ernstliche Befehl, solche Personen und alle ihre Nachfolger bei einer Stadt, Kirche und Klöstern nicht nur zu schützen und handzuhaben, sondern ihnen auch „ihren Sold, Logiment und zudeputierte Victualien" zu verschaffen. Weil die Musikanten so große Kosten auf ihre Instrumente aufwenden müssen, darf eine Stadt einen einmal angenommenen Musicus, solang er lebt, nicht absetzen, es sei denn, daß er sich durch hohes Verbrechen selbst degradiere".

2. Lehrjungen und deren Eltern müssen ehrlicher Abkunft sein und ihren ehrlichen Geburtsbrief haben: Kein Gesell soll aufgenommen werden, der nicht seinen

angefrischt, seine wenige kräfften noch ferner und vorderist zu Unßerem und des gemeinen wesens Dienst und bestem, mit unverdrossenem eyffer anzuwenden, maßen dann erfolget, daß Er über die vorhin wider den Königsmarck trew geleistete Dienst vor siben Jahren in Unser kleinen Statt Prag in den Rath erwöhlet worden, und sowohl darinnen, alß deme monathlich herumbgehenden Burgermeister Ambt sich also verhalten, daß Unsere Königl. Statthalterey darüber ein sattsames wohlgefallen geschöpffet; Warbey Er nicht vergnügt gewesen, sondern auf Alle weiß dahin getrachtet, vermittelst erlag: und remittirung ansehentlicher Summen geldts zu behueff Unserer Miliz und Kay: Hoffstatt allerunterthänigste trewe Dienste zuleisten, wie gleichfalls dessen sowohl Unser Hoff Kriegsrath und Generalitet alß Kay: Hoff Cammer, auf allen unverhofften Fall sattsame Zeugnus geben wurden. Nicht weniger Er seinen Sohn Johann Peter Paul zu gleichmäßiger nachfolge auf solche weiß erzogen, daß Er neben ihme den Wexel und andere Uns und dem gemeinen weesen zum besten, nuz und erspriesßlichen Dienste eußersten kräfften nach, zu leisten gedencke, allermaßen Vatter und Sohn in solchen Unsern Kay: Diensten ferner bis in ihre Grueben zu verharren des allerunterthänigsten erbietens seindt, auch wohl thuen mögen und sollen."

[1]) Lambert, Bischof von Lyon, 14. April.

[2]) Eine Abschrift der Urkunde befand sich zur Zeit von Grillparzer's Archivdirektion im Wiener Hofkammerarchiv. Eine Kopie hiervon ist auf der Hofbibliothek im Nachlaß Simon Franz Molitor's (gest. 1848) erhalten.

ehrlichen Lehrbrief von seinem Lehrmeister aufzuweisen hat. Nur ein ordentlich vocierter und bestellter Meister bei einer Stadt darf einen Jungen oder anderen annehmen oder lehren.

Den Meistern als primo musikalischen Personen steht es frei, sich aller Musikinstrumente, welchen Namen sie auch haben, bis auf das letzte, zu bedienen in den Kirchen, Klöstern und bei Gastereien, auf Hochzeiten, und wo und zu welcher Lust sie sie gebrauchen wollen, so wie es ihnen freisteht, die Lehrjungen und ihre Nachkommen darauf zu lehren. Wider Organisten, Lautenisten und Pfeifer, die ihr Können nicht durch den Lehrbrief eines bestellten Stadtmusikus zu beweisen vermögen, und als ehrlich geachtet werden oder neben ihnen blasen wollen, soll bei Strafe von 10 Dukaten der bestellte Prinz des Ortes geschützt werden.

3. Wer durch hinterlistige Praktiken bei der Bürgerschaft oder anderen Personen sich einschleicht oder über den angenommenen Stadtmusikus hinweg eindringt, soll, wenn er dessen überwiesen wird, er sei Meister oder Gesell, „von der Kunst degradiert" und für unehrlich gehalten werden, so lang, bis er „solcher Bezichtigung sich erlediget". Wer seinem Leumund nach in dieser Richtung straffällig wäre, soll bis zur entsprechenden Auseinandersetzung von der Kunst und dem Privilegium ausgeschlossen sein.

Gedenk-Säule Caspar Förster's von Danzig

Mitgeteilt von

Werner Wolffheim, Berlin-Grunewald

Bei der Durchsicht eines Sammelbandes von über hundert, zum größten Teile aus dem Baltikum stammenden Hochzeits-, Begräbnis- und ähnlichen Gelegenheitsgedichten bei einem Berliner Antiquar fanden sich auch einige Stücke von musikgeschichtlichem Interesse, die ich erwerben konnte.

1. „Braut-Tantz Herrn D. Johann Micheln und Jungf. Katharina Wolderin auff ihren den 5. Juny 1651 gehaltenen Hochzeit-Tag gesetzet von Johann Weichmann, Altstädtischen Cantore. Königsberg, gedruckt durch Johann Reusnern."

   Ein „Tantz nach Art der Pohlen", bei dem im Hauptteile zur Singstimme vier Instrumentalstimmen in der seltenen Zusammenstellung von Viola, zwei Fagotti und Trombone grosso hinzutreten, während die Proportio zweistimmig ohne Gesang bleibt.

2. „Nahmens-Tages gebührender Preiß des . . . hochgelahrten Hn. M. Samuel Schelwigs, des weitberühmten Gymnasii zu Thoren hochverdienten Profess. und Con Rect., aus pflicht-mäßiger Dankbarkeit zum Angebinde am 26. sten Ernd-Monats des 1671. sten Jahres vorgestellet von etlichen alhier Studierenden. Thorn, drukkts Johann Kogselius, Gymn. Buchdr."

   Hier wird die Singstimme nur vom Continuo gestützt; im Ritornell kommen zwei Geigen zum Basse hinzu.

3. „Das lange Verlangen des . . . hochgelahrten Herrn Guilian von Langen, der Medicin Doktorn und hiesiger Stadt Practici und der . . . Jungfer Gerdrut Witte von Lilienau, des . . . Herrn Nicolaus Witte von Lilienau, Ihr. Königl. Majest. zu Schweden wohlmeritierten Leib-Medici und hiesiger Königl. Stadt. Ober-Phisici . . . Tochter, erfüllet an Dero feyerlichen Hochzeit-Begängniß (so geschehen den 24. Julii, Anno 1685 allhier in Riga) und zu unterdienstlichen Ehren in einer Aria vorgestellet durch Johannem Valentinum Meder. Riga, gedruckt bey Georg Matthias Nöllern."

   Aus Meder's Rigaer Zeit sind Kompositionen bisher nicht aufgefunden worden[1]). Das vorliegende Gelegenheitsstück gibt dem mit den Namen der Brautleute im Zeitstile spielenden, belanglosen Texte eine anmutige Melodie mit einer durch leichte Imitationen belebten Baßführung; das Ritornell für zwei Gambe und Violone mit Continuo verarbeitet und entwickelt den Anfang der Gesangstimme kanonisch.

---

[1]) Vgl. Johannes Bolte, Nochmals Johann Valentin Meder in „Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft", Jahrg. VII, S. 457.

4. „Braut=Tantz zu Ehren dem hochzeitlichen Freuden=Feste des Hn. M. Georgi Krügeri, Fürstl. Curländischen Astronomi, auch . . . Rectoris Sch. Libav. und der . . . Fr. Barbarae gebohrn. Hintzin, Herrn Johann Erdtmanns, vormahls gewesenen Kauff= und Handelsmanns hinterlassenen Wittwen, welches den 25. Febr. Anno 1687 erfreulichst in Libau gehalten wurde, aus Collegialischer Freundschafft in wenige Reime gefasset und in eine geringe Melodie gebracht von Michael Presch, Cantore Libav. Königsberg, gedruckt bei den Reusnerischen Erben."

Der Hauptteil des Tanzes ist mit zwei Violinen, zwei Violen und Fagott, die beiden als „Serra" bezeichneten[1]) Nachtänze mit „Violino ô Cornetto" besetzt.

Ein Gedenkgedicht auf den jüngeren Kaspar Förster von Ludwig Knaust ohne Musik, das nachstehend zum Abdruck kommt. Sein Tod soll „die Veranlassung zu vielen Liedern" gegeben haben[2]), von denen aber bisher keins bekannt geworden ist; das vorliegende ergiebt zwar außer dem Todesdatum (2. Februar 1673) nichts Neues zu seiner Biographie, zeigt aber, wie er als Sänger, Kapellmeister und Kriegsmann geschätzt wurde, und verdient wegen seiner gemütvollen Spielerei mit musikalischen Kunstausdrücken in Übertragung auf irdisches und geistliches Leben lächelnde Beachtung.

Gedenk-Seule

Des Edelen/Vesten/Fürtrefflichen und Hochbeehrten

Herrn Caspar Forsters/

von Dantzig.

Ritters des Hohen Ordens S. Marco/ der löblichen Music Ober-Meisters/ und wohlverdieneten Kriegs-Hauptmanns.

Als derselbe

Im 56. Jahre des Alters / den 2 Februar. Anno 1673. Todes verblichen/ und folgenden 1. Martij in des weitberühmten Klosters Oliva herrlicher Kirche/mit gewöhnliche Ceremonien/ beygesetzet wurde.

Eylfertig auffgerichtet

Von

Ludwig Knausten.

Dantzig/ gedruckt durch Simon Reiningern.

103.

---

[1]) Vgl. G. Döring, Zur Geschichte der Musik in Preußen. Elbing, Neumann=Hartmann 1852, S. 174.

[2]) Döring, a. a. O., S. 74. Über Förster vgl. Mattheson in der „Ehrenpforte" und Max Seiffert: Paul Siefert in „Viertelsjahrsschrift f. Musikwissenschaft" Jahrg. VII. S. 415 u. 426.

I.

Auf! auf! mein Hertz und du mein gantzer Sinn!
Auf! geh zur Grufft des grossen Künstlers hin!
Des Künstlers / den auch mancher König ehrte /
Der jedes Ohr entzükte das Ihn hörte.

II.

Die Nachtigal verdekte ihren Klang /
Und lernte selbst / wenn unser Forster sang.
Lieſz dieser Printz sein Coloriren steigen!
Must' Alt / Tenor / Discant und Baſzus schweigen.

III.

Da Jener Held auf seine Feinde rükt
stellt Er fürs Heer die Sänger / schön geschmükt.
Herr Forster stund auch in den Friedens-Zeiten
den Choren für; Im Kriege Krieges-Leuten.

IV.

Sein Singen schallt den gantzen Tempel voll /
die Cymbel-stimm lieff auff und ab. ut sol.
Doch sein Concert fiel in mixturte Thone /
und syncopirt in variatione,

V.

Die Harmony der Sing- und Wafen-Kunst
die transponirt Ihn gröſzter Helden Gunst.
Auch Lob und Gold und hohen Ritter-Orden.
Nun sind Freund / Ehr und Gut nur Fugen worden.

VI.

Waſz ist denn nun des Ritter-Künstlers Lohn?
Ach die Mensur findt nicht Proportion.
Die Ligatur zerbrach in Intervallen.
Nun läſzt die Klufft auch nicht ein Echo schallen.

VII.

Die Zeit verstimmt die Züge allzumahl /
das Haupt Clavier mutiert sie ins Pedal.
Die Bälge stehn und das Ventil kriegt Spalten.
Und das Canal wil keine Lufft mehr halten.

VIII.

Herr Forster zeugt wie schnell der Tod ertapt
Sein Contrapunct wurd plötzlich abgeschnapt!
Der Tactus lehrt Silentium gewohnen /
und macht den Tantz zu Lamentationen.

IX.

Doch wer sein Lied auf Christum componirt
und auf sein Blut das Fundament durchführt /
Praeambulirt im Glauben / Lieb' und Hoffen /
den steht der Lauff zur Himmels-Scala offen.

X.

Die Quinta* ziert. Zwey sind ein Vitium:
Ein falscher Griff macht manchen Singer Stumm.
Der Dichter der der Regel widerhandelt /
hat das B. moll. bald in B. dur verwandelt.

* quinque Vulnera Christi.

XI.

Tricinium ist ahn sich ein Gesang /
und ist doch voll von dreyer Stimmen Klang /
halt / Cantor / dich an dieses Ein in Dreyen.
So wird drey-Eins dich ewiglich erfreuen.

XII.

Des Singers Stimm erschallt zwar lieblich hell /
doch schwindet sie noch in dem schallen schnell.
Ist noch so hoch der Cantus auffgestiegen
bleibt das Final doch offt im la mi liegen.

XIII.

Die de Cadentz / Fugae perpetuae,
Die dissonirt irregulares Weh!
Obliquer Thon von falschen ligaturen /
der descendirt in heulende Figuren.

XIV.

Drumm Musica / probier die Noten recht.
Dein Tonus sey fein Regular und schlecht
denn die Mutät mit allzuvielen Fusen /
verstimmet bald der Tremulant im Busen.

XV.

Das werthe Wort das muß dein Clavis seyn /
denn es führt dich ins Engel Chor hinein.
da findst du erst recht generose Geister.
Da ist das Lamm der Groß-Capelle-Meister.

XVI.

Ach wie hängt / doch an einem Tact so viel!
Ewiges Ach! und Ewig Jubel-Spiel.
O Brüder laßt uns / weil wir hie pausiren /
die Partes von dem Himmel nicht verliehren!

XVII.

Nun ruhe sanft / O Forster / in der Grufft /
Bist dich der Schall der Heer-Trompetten ruft.
Wir wündschen dein Examen woll' gelingen,
Auf daß du mögst dein Sanctus ewig singen.

Zwischen Strophe V und VI ist handschriftlich eingeschaltet:

Rom exaltirt das Lob Carissimi,
Dich wunderwerck! rühmt unsre Poesi
Mit Ewaldo[1]) dem Preiß der Musicanten.
Kunst intonir, schweig Neid! Weg ihr Mordanten.

In Dantzigs Ruhm ist Förster ascendirt,
Die Edle Stadt hat Ihn vor sie geziert.
O Vaterland lern Deine Söhne kennen!
Gönn' ihnen, waß Pabst, Kayser, König gönnen.

---

1) Es dürfte Ewald Hintze (Hinsch), der Nachfolger Siefert's an St. Marien zu Danzig gemeint sein.

Entlehnungen

Von

Heinrich Rietsch, Prag

Aus den Nachrichten über Beethoven's Leben wissen wir, daß er Notenschreiber, die seine Werke ausschreiben sollten, zur besseren Überwachung in seine Wohnung berief. Beethoven wollte sich also vor dem Diebstahl seines geistigen Eigentums schützen. Wir wissen auch, daß in früheren Zeiten Verleger zuweilen Werke kleinerer Meister unter der Flagge eines besonders berühmten Namens veröffentlichten. Solche bewußte Irreführungen kommen als mehr anekdotischer Art für die Wissenschaft teils gar nicht, teils nur mittelbar in Betracht. Von ihnen soll hier nicht die Rede sein. Dagegen sind jene nicht seltenen Fälle von hoher Bedeutung, die wir kurz als Entlehnungen bezeichnen und deren Mannigfaltigkeit und Einordnung in das Gebiet des tonkünstlerischen Schaffens hier in Kürze betrachtet werden soll.

Die tonschöpferische Tätigkeit wird gemeinhin in zwei Teile zerlegt, das Erfinden und das Gestalten. Legt der Laie gerne das Schwergewicht auf das Erfinden, so daß er die schöpferische Tätigkeit geradezu darin beschlossen sieht, so ist dem Eingeweihten das Gestalten die Hauptsache, und wir werden darauf am Schlusse zurückkommen. Wichtiger ist die Unterscheidung des Gestaltens nach eigenem Muster oder nach fremdem, und wir sehen in der Musikgeschichte, wie die Vorherrschaft zwischen diesen beiden Arten des Gestaltens abwechselt. Das Arbeiten nach fremdem Muster war, ich möchte sagen naturgemäß, bei der mehrstimmigen Musik von ihren Anfängen bis zum 16. Jahrhundert die Regel. Mit den Neuerungen vor und um 1600, insbesondere der Vereinfachung der querharmonischen Führung, Hochlegung der Hauptstimme, Gewinnung einzelpersönlichen Ausdrucks im Drama, befreit sich die Musik allmählich von der mehrstimmigen Bearbeitung gegebener, meist fremder Vorwürfe, und es tritt der Zustand ein, den wir heute vorfinden, freilich auch hier zunächst noch mit einer leichteren Auffassung dieser Dinge, die sich in der Verwendung älterer eigener oder fremder Gedanken für neue Werke geltend macht, der dann eine Zeit der strengeren Anschauung folgt. Wenn wir das Heranziehen fremder Wendungen als Entlehnung bezeichnen, so soll damit nichts über die Bewußtheit oder Unbewußtheit des Vorganges ausgesagt sein.

Wir gehen nun bei Betrachtung der Entlehnungen aus der neueren Zeit, d. i. der Zeit mit vorherrschend eigener Erfindung, den Weg von den Fällen ausführlicher Herübernahme eines fremden Musters, die leicht festzustellen sind, zu den schwierigeren, weil nicht so offen zutage liegenden Fällen der Anregung und Anempfindung bis zu jenen Fällen, die wir nicht mehr als Einzelentlehnungen betrachten können, die aber

für die Erkenntnis dieses ganzen Erscheinungsgebietes von großer Wichtigkeit sind. Nach dem Umfang kann die entlehnte Stelle eine kurze Tonverbindung nebensächlicher Art (Wendung) oder selbständiger Bedeutung (Einfall, Motiv) oder ein entwickelter Gedanke (Thema) oder gar eine vollständige Weise (Melodie) sein.

Wegen der fließenden Übergänge muß zunächst der Fälle kurz gedacht werden, wo ein Tonsetzer sich zu einem andern gesellt, aber noch im Verhältnis der Unterordnung verbleibt. Da ist die unübersehbare Reihe von Übertragungen, Bearbeitungen, Umschreibungen, die, von rein handwerksmäßigen Arbeiten angefangen, eine ganze Stufenleiter durchlaufen bis zu vollkünstlerischen Umdichtungen. Dabei sei erwähnt, daß zuweilen schon die Art der Zusammenziehung der Vorlage (z. B. in den Josef Rubinstein'schen Tonbildern aus Parsifal) eine Art künstlerischer Auslese bilden kann, die in einwandfreier Weise für den gegebenen Zweck einige rein dramatische Zwischenglieder ausschaltet und so eine geschlossene Spielform herstellt. In diese künstlerische Übertragungsform, die gelegentlich schon die Vorlage überholt, reihen sich die Seb. Bach'schen Einrichtungen fremder Konzerte ein, desgleichen die Umgestaltung einer Klaviersonate von Schobert zum Konzert durch den jungen Mozart, Arbeiten, die zwar der Nachwelt zum Teil erst spät als solche bekannt wurden, aber ihrerzeit bei der Bekanntheit der Vorbilder nicht irreführen konnten. Eine merkwürdige Abart der Bearbeitungen bildet der Zusatz einer weiteren Spiel- oder einer Gesangstimme zu einem älteren Stück, die im ersten Fall nur stärker schattieren, im zweiten Fall den inneren Gehalt in Worte fassen und herausstellen will. Hier gibt es nur zwei Möglichkeiten. Entweder läßt der Bearbeiter seine Eigenart in der des älteren Meisters möglichst aufgehen (was der junge Reger meisterhaft verstanden hat), oder der zweite Meister bleibt in seiner Sprache, was eine unkünstlerische Mischung ergibt (Grieg's zweites Klavier zu Mozartsonaten, Gounod's Méditation über Bach's erstes Präludium des Wohltemperierten Klaviers). Beide Arten sind jedenfalls geeignet, das künstlerische Schaffen als Ausdruck einer Persönlichkeit teils positiv, teils negativ zu beleuchten.

Einige der Bearbeitungen fremder Stücke nähern sich selbständigerer Art, indem sie diese zum Ausgangspunkt eigner Phantasiebetätigung machen. Solche „Fantasien" sind in der Mehrzahl der Fälle nichts als verschleierte Variationen (z. B. Liszt's „Am stillen Herd"). Hier ist der Punkt erreicht, wo der zweite Tonsetzer mehr hervortritt, den ersten nur als Anreger benutzt und dem Hörer Eigenes bieten will. Die Bearbeitung eines geschlossenen Tonsatzes durch veränderte Wiederholung, Abwandlung (Variation) ist schon der ältesten Musik für Tasteninstrumente eigentümlich und hat natürlich auch noch nichts mit Entlehnung im eigentlichen Sinne zu tun. Es entsteht ein selbständiges Kunstwerk, nicht anders als in den Abwandlungen eines Choralmotivs in den einzelnen Teilen des kunstvoll mehrstimmig vertonten stehenden Meßtextes. Innerhalb der Variationenform ergeben sich wieder Abstufungen, die wir in die zwei Hauptarten der Form- und der Charaktervariation zusammenfassen. Erst mit der letzteren tritt der zweite Tonsetzer ganz in den Vordergrund.

Wenn wir nun zu den eigentlichen Entlehnungen übergehen, so ist als ihr äußeres Merkmal die Nichtnennung des ersten Erfinders festzustellen. Die Übernahme kann beim Entwurf eine bewußte oder unbewußte sein (immer abgesehen von dem eingangs angeführten mala-fide-Fall), oder sie kann später, aber noch vor der Veröffentlichung

bemerkt werden, der Tondichter beläßt aber die Stelle, weil er sie etwa als Ausgangspunkt völlig eigener Durchführung verwendet hat, oder endlich es ist ihm die Entlehnung auch später unbewußt geblieben. Diese zwei letzten Fälle lassen sich natürlich nur dann unterscheiden, wenn vom Tonsetzer selbst eine Äußerung bekannt geworden ist, die auf dieses Verhältnis ein genügendes Licht wirft.
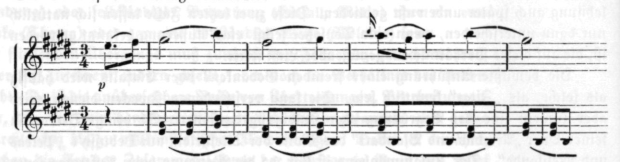
Die bewußte Anführung eines fremden Gedankens oder Einfalls wird häufig als solche, als „Zitat" kenntlich sein. Sie kann verschiedenen Zwecken dienen, wird aber zumeist eine Art Begrüßung oder Huldigung darstellen. So bringt Dukas in seiner Oper „Ariadne und Blaubart" das Motiv der Titelheldin aus Debussy's „Peleas und Melisande". Der Zusammenhang ist klar, da die Wendung beim Auftreten jener Frau Blaubarts erklingt, der der Verfasser beider Dichtungen den gleichen Namen gegeben hat. Oder es ist Gruß und Huldigung zugleich, wie in dem Gedenkblatt von Max Reger, Nr. 5 seiner Fantasiestücke op. 26 betitelt „Resignation. 3. April 1897 J. Brahms †", das am Schluß den Hauptgedanken des Andantes von Brahms' vierter Symphonie bringt.

Kaum in ähnlichem Sinne, sondern als unbewußte Anlehnung an Beethoven's Scherzo aus op. 24 ist R. Schumann's Soldatenmarsch (op. 68 Nr. 2) aufzufassen. Aus dem Marschrhythmus ergibt sich von selbst die Zurückführung des 3/4- auf den 2/4-Takt, wodurch dann freilich auch die Nachahmung des zweiten bis vierten Taktes entfällt. Sind hier Sinn und Auffassung ganz oder nahezu die gleichen geblieben, so sind doch die Fälle viel häufiger, seelenkundlich wichtiger und zugleich unverfänglicher, in denen sich auf dem Wege zum zweiten Kunstwerk eine mehr oder weniger bedeutende Wandlung vollzogen hat. Wenn wir in Nr. 2 von Schumann's Liederkreis Dichterliebe „Aus meinen Thränen sprießen" den Gedanken des Trios vom Scherzo der großen Schubert'schen C-dur Symphonie wiederfinden, so liegt scheinbar eine bedeutende Veränderung vor, nicht so sehr wegen der Zusammenziehung von vier Dreivierteltakten auf einen Zweivierteltakt, als wegen der Benutzung eines Scherzo-Gedankens für die Vertonung der ein wenig rührseligen Verse. Aber diese Stimmung liegt doch bis zu einem gewissen Grade schon bei Schubert vor, man braucht sich nur zu erinnern, wie dieser in noch weit höherem Maße im C-dur-Quintett dem Scherzo einen fast düsteren Mittelsatz beigegeben hat.
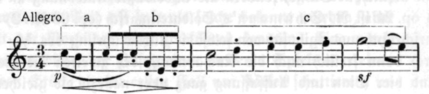
Viel weniger wörtlich, aber ebenfalls noch in einem verwandten Ausdrucksgebiet bewegt sich der Hauptgedanke im Finale der ersten Brahms'schen Symphonie mit dem Schlußgesang der Beethoven'schen Neunten. Beiden Gedanken wohnt eine gewisse Feierlichkeit inne, die auch bei Brahms dem ganzen Wesen der Symphonie, insbesondere aber der hochbedeutenden Einleitung des Schlußsatzes entspricht. Die wörtliche Herübernahme beschränkt sich auf den 10. und 11. Takt Beethoven's (a, a'), die bei Brahms als 7. und 9. Takt auftreten, also a noch im Vordersatz. Wenn es wahr ist, wie erzählt wird, daß Brahms einen, der ihn über diese Ähnlichkeit befragte, derb abgefertigt habe, mit dem Untersinn, daß eben nur ein geistig Beschränkter die selbständige Gestaltung des Satzes übersehen könne, so dürfte man schließen, daß hier der oben berührte Fall vorliegt, in dem der Tondichter mit Bewußtsein die Ähnlichkeit bestehen ließ.

Offenbar unter dem frischen Eindrucke des zweiten (Schluß-)Satzes der 1815 veröffentlichten Beethoven'schen e-moll-Sonate op. 90 schrieb Schubert am 22. Febr.
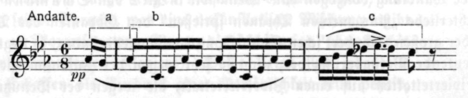
1816 das Trio des ersten der an diesem Tage komponierten zwei Menuette für Klavier[1]). Der Sinn ist nur wenig verändert:



Wir gehen nun zu jenen Fällen über, wo der Tonsetzer die Wendung zwar in den Hauptzügen benützt, sie aber durch Zeitmaß, Stärke und andere Mittel derart umbiegt, daß auch der Sinn ein ganz anderer wird, eine, wie schon erwähnt, für die Betrachtung des Tonschaffens besonders wichtige Art. Ein Beispiel möge uns dies veranschaulichen. In Beethoven's Violinsonate op. 30 Nr. 2 sehen wir das Trio vom Scherzo mit folgendem Gedanken auftreten:



In Schubert's unvollendet hinterlassener C-dur-Sonate aus dem Jahre 1825 (Serie 21 Nr. 14) beginnt der Mittelteil des zweiten Satzes:
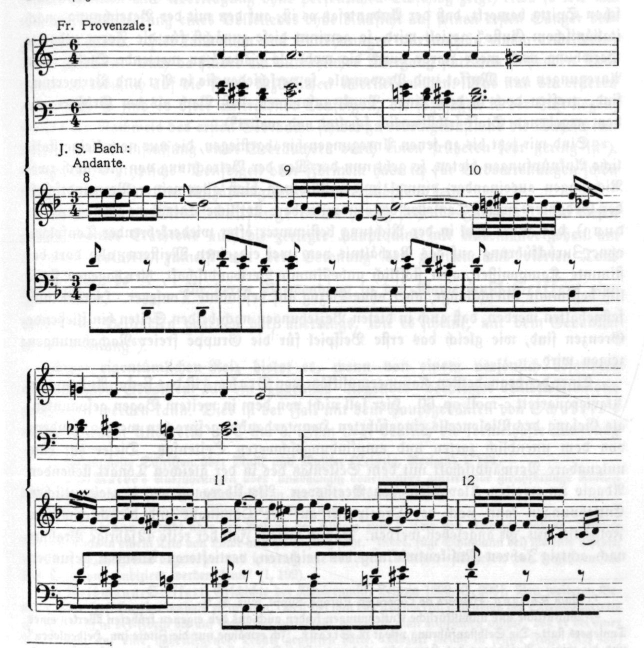


Die mit Buchstaben versehenen Tongruppen zeigen die Übereinstimmung an. Bei c ist allerdings der Rhythmus (schon wegen der vorhergehenden Wiederholung von a b) verkleinert, aber doch mit den ersten drei Akzenten auf den gleichen Tonstufen und beiderseits mit einem besonderen Nachdruck auf dem höchsten Ton. Bezeichnend ist, daß Schubert den Rhythmus von a zuerst ganz wie bei Beethoven gibt, während er ihn dann bei der späteren Wiederkehr im Anschluß an den punktierten Rhythmus bei c und die davon beeinflußte Gestaltung der späteren Auftakte ebenfalls punktiert. Es ist wahrscheinlich, daß Schubert bei endgültiger Fassung der Sonate diesen punktierten Rhythmus gleich zu Anfang eingesetzt hätte. Natürlich ist das Zeitmaß der Schubert'schen Sechzehntel langsamer als das der Beethoven'schen Achtel. So sehr wir annehmen müssen, daß der Schubert'sche Gedanke aus einer dunklen Erinnerung an Beethoven's Tonfolge geboren wurde[2]), ebenso sehr zeigt sich die umgestaltende Phantasie Schubert's an der Arbeit. Aus der eigenwilligen, ein wenig humorvoll gefärbten kanonischen Weise Beethoven's wird ein Trostgesang in dem düsteren Bilde des Schubert'schen Andantesatzes.

[1]) Ausgabe Breitkopf & Härtel, Serie 21 Nr. 28.

[2]) Im Gegensatz zum vorigen Beispiele liegt hier zwischen der Veröffentlichung der Beethoven-Sonate und der Schöpfung Schubert's eine geraume Zeit (1803—1825).

Durch diese Umbiegung des Gedankens im zweiten Kunstwerk, die ihm ein ganz anderes Wesen verleiht, verwandelt sich die Entlehnung lediglich in eine stoffliche Anregung.

Einen merkwürdigen Fall will ich da erwähnen, der bezüglich der ungefähren Beibehaltung des Ausdrucks der Quelle in die früher behandelte Reihe fällt, der ferner, wie ich unten begründen will, eine bewußte Heranziehung des Vorbildes bedeutet, und der doch nur in die Gruppe der entfernteren Beziehungen zu stellen ist. In J. S. Bach's italienischem Konzert, das Spitta mit Recht als den klassischen Vorgänger der neueren Klaviersonate bezeichnet, wurde bisher eine stoffliche Anlehnung des Anfangs vom ersten Satz an zwei Takte in einer Tanzfolge des Deutschelsässers Georg Muffat[1]) festgestellt. Der Mittelsatz mit seinem Gesang von echt Bach'scher Geschlossenheit und Tiefe bietet in der linken Hand neben einem Baß zwei meist in Terzen verlaufende Mittelstimmen, die ich hier in Vergleich mit einer italienischen Stelle setze:



[1]) Florilegium I. fasc 4. (Impatientia) Presto der Symphonie. D. d. T. i. Ö. I. 2. S. 76.

Es sind dies die ersten Takte des Vorspiels zur Arie der Menalippa aus Provenzale's Oper Il schiavo di sua moglie (Akt 1 Szene 8)[1]). Die Möglichkeit, daß sich Bach mit Provenzale's Schaffen wie mit dem so vieler anderer Italiener beschäftigt habe, liegt nahe, und unsre Stelle scheint mir ein Beweis dafür zu sein. Denn wenn auch nur die Terzenfolge vom 10. auf den 11. Takt von Bach sich mit der Provenzale's genau deckt, so ist doch gerade der mit Alteration, Tritonus und Querstand gebildete Terzengang so auffallend, daß mir eine zufällige Gleichheit ausgeschlossen erscheint. Daß Bach damit einen bestimmten Zweck verfolgt und sich also bewußt angeschlossen hat, dürfte daraus hervorgehen, daß bei der Wiederaufnahme des ersten Teils gegen Schluß von der nochmaligen Anbringung der Tritonusfolge abgesehen ist, zugleich ein Beleg dafür, daß das Stück ohne diese Anlehnung seinen Wert behält. Die Änderung des Metrums von 2×3 in 3×2, so genial sie auch eingeführt ist, hebt für die damalige Zeit die rhythmische Ähnlichkeit nicht auf, da eben damals diese beiden Metren oft (man sehe die Couranten bei Bach) unentschieden nebeneinander hergehen. Wenn also schon Spitta bemerkt, daß der Andantesatz es ist, auf den mit der Bezeichnung „nach italiänischem Gusto" gezielt wird, so gewinnt diese zunächst für die Form gedachte Beziehung noch mehr Farbe durch die wohl als „Zitat" zu wertende Stelle. Die Anregungen von Muffat und Provenzale, so verschieden sie in Art und Verwertung sind, treffen doch in dem einen Punkt zusammen, daß Bach als der Größere mit dem gegebenen Stoff selbstherrlich schaltet und waltet[2]).

Sind wir jetzt bis zu jenen Anregungen hinabgestiegen, die nur noch kleine stoffliche Anknüpfungen bieten, so geht nun der Weg der Betrachtung von hier nach zwei Richtungen auseinander, einmal in der Richtung bloß allgemeiner Verwandtschaft der Gedanken zweier Tonsetzer ohne unmittelbare stoffliche Entnahme (Anempfindung), das andre Mal in der Richtung bestimmter öfter wiederkehrender Tonfolgen ohne Zurückführung auf das Verhältnis von zwei einzelnen Meistern; also dort bestimmte Komponisten, aber stofflich unbestimmte Verwandtschaft, hier dagegen stofflich bestimmte Gleichklänge, aber ohne Bezug auf bestimmte Tonsetzer. Hierbei muß festgehalten werden, daß auch in diesen Beziehungen nach beiden Seiten hin fließende Grenzen sind, wie gleich das erste Beispiel für die Gruppe freier Nachahmungen zeigen wird.

Einer der begnadetsten Kammermusiksätze von Brahms ist das E-dur Andante im Klavierquartett c-moll op. 60. Hier soll nicht von dem in weitem Bogen gespannten, als Gesang des Violoncells eingeführten Hauptgedanken gesprochen werden, sondern von dem unendlich zarten und empfindungsschweren Seitensatz. Dieser hat eine unleugbare Verwandtschaft mit dem Seitensatz des in der gleichen Tonart stehenden Adagio im zweiten Klaviertrio von Beethoven. Als Übergang von den eigentlichen Entlehnungen kann noch der Orgelpunkt auf der Dominant und die chromatische Folge fis, fisis, gis angesehen werden. Daß in diesem Fall der reife 42jährige Brahms nach achtzig Jahren Musikentwicklung den reicheren, vertiefteren Ausdruck gefunden

---

1) Nach Rolland, Histoire de l'opéra en Europe, Suppl. mus. S. 9.

2) Willkürliche und unwillkürliche Entlehnungen finden auch aus den eigenen früheren Werken eines Tonsetzers statt. Die Selbstanführung pflegt R. Strauß. Ich erwähne nur die Zitate im „Heldenleben" und die witzige Anführung des Hammelmotivs aus „Don Quixote" bei dem Auftragen des Hammelbratens im „Bürger als Edelmann".

hat gegenüber dem Beethoven'schen opus 1, kann weiter nicht wundernehmen. Zu beachten ist, daß auch der junge Brahms eine sogar viel wörtlichere, insbesondere rhythmisch genaue Anlehnung an jene Beethoven'sche Stelle bringt (im dritten Satz von op. 25), die aber in der Stimmung gänzlich verschieden ist.

Auch bei den Seitensätzen von Beethoven's drittem Satz der neunten und Bruckner's Adagio der siebenten Symphonie könnte man noch Spuren stofflicher Anlehnung (Synkopen, Baß oder Mittelstimme mit Rückschlag auf die Dominant) wahrnehmen. Doch handelt es sich im großen Ganzen um eine geistige Verwandtschaft, die jüngere Weise hat sich gleichsam im Duftkreis der älteren entwickelt. So bemerkt Schumann von Mendelssohn's Klaviersonate op. 6, daß der letzte Satz im allgemeinen an Weber'sche Weise anklinge, was er aber nicht als schwächliche Unselbständigkeit, sondern als geistiges Verwandtsein angesehen wissen will[1]).

Gehen wir nun zu der letzten Gruppe über, die teils inhaltlich, teils nur in gewissen Formen eine Übertragung ohne persönlichen Einschlag zeigt, etwa so wie wir uns die Überlieferung eines Volksliedes ohne Rücksicht auf seinen ersten Sänger vorzustellen haben. Hier kann man von Entlehnungen nur noch in einem erweiterten Sinn sprechen. Auch da findet ein allmählicher Übergang statt von stehenden Tonfolgen zu lediglich auf die Form bezüglichen Überlieferungen. Was nun die ersteren anbelangt, so sind es öfter auftretende Tonfolgen, die sozusagen in der Luft liegen, für die der Nachweis des ersten Gebrauchs schwer zu erbringen ist und die Wahrscheinlichkeit der Beeinflussung eines Gebrauchers durch einen früheren sehr gering ist[2]). Einige solche „typische" Tonfolgen oder Formeln habe ich für Liedvertonungen schon früher gebracht[3]). Die Aufzählung sollte nicht erschöpfend sein.

Besonders die Melodienanfänge bieten häufig stehende Formeln[4]). Zu diesen gehört meines Erachtens auch die zerlegte Hauptquint mit Auseinandergehen um je einen Halbton, zumeist mit der Betonung des zweiten und vierten Tons für deren Verwendung in der Klaviermusik Seiffert eine Reihe von Beispielen gegeben hat, allerdings, wie es scheint, mit dem Gedanken der Entlehnung[5]).

Einen eigentümlichen Reiz bietet es, wenn von einem persönlich besonders ausgeprägten Gedanken auf ein zugrunde liegendes derartiges Allerweltsmotiv geschlossen werden kann. Dies ist der Fall mit dem Hauptgedanken von Schubert's nachgelassenem Allegretto in C-dur[6]). Ihm liegt deutlich die formelhafte Wendung

[1]) Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (Leipzig, Reclam) I, 144.

[2]) Vgl. Marbe's Ausführungen über unabhängig voneinander auftretende gleichförmige Kulturleistungen überhaupt (die Gleichförmigkeit in der Welt, München 1916).

[3]) Die deutsche Liedweise (Wien 1904) S. 114ff.

[4]) Schumann schreibt über den Anfang des Allegro zum 9. Trio von Reißiger, daß er „ziemlich Note für Note in einem Trio von Löwe auch zu Anfang steht. Indes, fügt Schumann bei, ists eine Phrase, die schon unzähligemal dagewesen und so wenig wie der Reim ‚Klarheit—Wahrheit' von jemandem als sein Eigentum vindiziert werden kann" (I, 199).

[5]) Weitzmann-Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899, S. 206f. Von weiteren Belegen wäre Jos. Haydn deshalb zu nennen, weil bei ihm das Thema (im Schlußsatz des Streichquartetts op. 20 Nr. 5) in der Form bis auf Pachelbel zurückgeht, während man annehmen müßte, daß er bei einer Entlehnung auf eine näherliegende Lesart gegriffen hätte. Mozart weicht in seiner Fuge (KV 426) bezüglich der Betonung von allen andern ab.
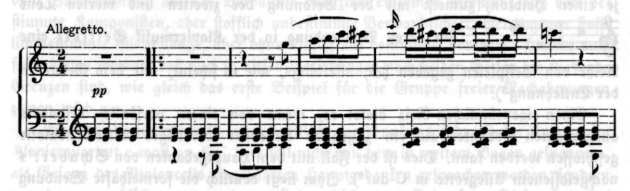
[6]) Serie 21 Nr. 17.

zugrunde: [1]) Man denke sich mit diesen Tönen (Achtelwerte im $^1/_4$ Takt) folgende Umwandlungen vollzogen:

1. Der erste Ton kommt in den Auftakt, dadurch fällt, da der erste Takt den tonischen Dreiklang hat, der gute Taktteil auf die wechselnotenartige Sext a und c bekommt die doppelte Länge;
2. dieser erste Takt wird verdoppelt, wodurch ein viertaktiges Sätzchen entsteht, und wird
3. anfangs in die tiefere Oktav verlegt, mit den Fülltönen darüber, so daß gleichsam eine Männerstimme den Anstoß zur Entwicklung gibt, die dann zwei Oktaven höher vor sich geht;
4. um nach Wiederholung des Taktes das letzte Achtel rhythmisch auszufüllen, wird zwischen c und d der künstliche Leitton cis eingefügt;
5. der zweite (nunmehr dritte) Takt wird in eine Sechzehntelfigur mit Vorschlag aufgelöst und bekommt
6. in der linken Hand einen durch den weiter klingenden Grundton verschleierten Dominantklang in hoher Lage, wodurch das Zierliche der Sechzehntelwendung noch unterstrichen wird.

Daß die aus diesem Takt herausgeschälte Urform nicht bloß eingebildet ist, zeigt der Abschluß des Hauptgedankens (zugleich ersten Wiederholungsteils), indem zuerst zweimal die Umkehrung des ersten Taktes und dann zweimal, je um eine Tonstufe verschieden, die Urform des dritten Taktes (nach Moll gewendet) erscheint.

Alle oben angezeigten Veränderungen sind einzeln schon oft und verschiedenartig angewendet worden, in dieser Verbindung aber und an dieser formelhaften Tonfolge eben noch nicht. Das Ergebnis ist einer der reizendsten Gedanken Schubert's:



Stehende Wendungen, in denen sich das Inhaltliche schon mit dem reinen Formenwesen berührt, finden und fanden sich von jeher in den Schlußbildungen vor[2]). Hier tritt das Einzelpersönliche derart in den Hintergrund, daß in dem Gebrauch solcher Schlußwendungen kein Hindernis für die Ursprünglichkeit eines Werkes erblickt wird. Aber auch sonst haben sich gewohnheitsmäßige Tonfolgen, Rhythmen, Stärkeabstufungen usf. zur Schilderung bestimmter Gemütsbewegungen oder äußerer Vorgänge

[1]) Plagale Leiter mit Umbiegung zum Diskantschluß (vgl. z. B. C. M. v. Weber, Sonate op. 24 Rondo Takt 13 vor Schluß).

[2]) Schon vor 25 Jahren habe ich auf die Wichtigkeit der Kadenzbildung als Kennzeichen ganzer Zeitabschnitte hingewiesen (Mayer-Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift, Berlin 1895—96, S. 181).

herausgebildet, für die Beispiele anzuführen sich wohl erübrigt. Solche Wendungen verlieren freilich, wenn sie wiederholt gebraucht werden, immer mehr von ihrem ersten Gehalt, sie werden eine abgegriffene Münze und sinken zu Lückenbüßern herab, bei denen die Routine für den Schreiber denkt. Gegen sie entwickelt sich bei den feineren Naturen eine Empfindlichkeit, ja geradezu ein Widerwille. So beklagt sich Schumann gelegentlich über solche „altbackene Formeln und Redensarten"[1]).

Hieran reihen sich alle die technischen Dinge, die aus der Natur eines Instrumentes heraus gebildet werden, wie etwa die Alberti'schen Bässe beim Klavier (wenn sie auch heute in der künstlerischen Klaviermusik nur in verfeinerter Form noch zugelassen sind). Oder es wird eine harmonische Wendung aufgegriffen und verschiedentlich angewendet, z. B. der überraschende Eintritt der Sept von Bach, Wohlt. Klavier I Präl. 8 viertletzter Takt, bis zu der ergreifenden Stelle in Brahms' C-moll-Streichquartett, Romanze Takt 15f.). In diesem Zusammenhange wären auch solche Erscheinungen wie die neapolitanische Sext zu erwähnen. Dies geht endlich herab bis zum Gebrauch der Vortragszeichen, insbesondere auch für die Stärkeverteilung. So hat das Anschwellen im Orchester auf einer stets wiederholten Tonfolge von den Mannheimern bis Rossini (mit Brillenbässen) eine beliebte Mode gebildet. Desgleichen haben die Mannheimer mit der geschraubt unnatürlichen Abwechslung von stark und schwach eine Mode geschaffen, die noch bis zu den Wiener Klassikern, bei diesen allerdings im Dienst des wahren Ausdrucks, nachwirkte.

Wir sind hier unversehens auf das weite Gebiet der ererbten Formen und Kunstgriffe gekommen, die der Schüler als Lern- und Übungsstoff in sich aufnimmt, um darauf als reifer Künstler weiterzubauen. Insbesondere sind es gewisse Formen, wie Sonatensatz, Lied-, Rondoform, die durch ihren von musikalisch-logischen Gesetzen bestimmten Aufbau schon eine Art Gewähr für die Ausgeglichenheit der Teile eines Kunstwerks bieten.

* * *

Nachdem wir so die verschiedenen Grade der Entlehnungen, die scheinbaren Entlehnungen und die Benützung überkommener allgemeiner Wendungen, Formen usf. mit ihren fließenden Grenzen verfolgt haben, ist es nun an der Zeit, einen Blick auf die seelischen Vorgänge zu werfen, die diesen Erscheinungen zugrunde liegen. Für die Entlehnungen ist auch das Wort Reminiszenzen, d. h. Erinnerungen, gebräuchlich. Damit ist also ein seelenkundlicher Ausdruck auf alle hier betrachteten Erscheinungen angewendet, was nur insoweit richtig ist, als tatsächlich eine sehr lehrreiche Form oder eigentlich Formen des Wiederauftauchens von ehemaligen Bewußtseinsinhalten vorliegen, und wir werden nun zu betrachten haben, wie weit sich diese Erscheinung in den Schaffensvorgang zurückverfolgen läßt.

Der Schaffende sucht eine Wesenheit (Charakter) oder eine Stimmung darzustellen, in die er, angeregt durch ein inneres oder äußeres Erlebnis, den Ausdruck seines Ich hineinverlegt. Zu dieser Darstellung nimmt er den Stoff, über den seine Kunst verfügt, und sucht ihn so zu formen, daß Gehalt und Form sich möglichst restlos durchdringen. Dies nennen wir gestalten, und wir werden dem Erzeugnis Eigengestalt

[1]) I, 178. Ausführlicher an anderer Stelle: „ Aber mit zwei Verzierungen (Sch. bringt sie in Noten) möchten uns die Komponisten nicht mehr wütend machen . . . sie sind nach und nach so zu Gemeinheiten geworden, daß man's wirklich nicht mehr hören kann." (II, 24.)

(Gestaltqualität) zusprechen. Zu dieser Gestaltung steht dem Tonkünstler zunächst alles das zur Verfügung, was sich die abendländische Tonkunst in ihrer Entwicklung zu eigen gemacht hat, ihre Toneinteilung, daran anschließend die bisherigen Errungenschaften der Technik und weiter bestimmte Arten von Tonverbindungen in bloß gefühlter oder steigend wörtlicher Anlehnung, also nach der oben gegebenen Stufenleiter der Entlehnungen, nur in umgekehrter Reihenfolge. Es ließe sich nun rein denkmäßig ein Tonstück vorstellen, in dem alles lediglich aus den vorgenannten vorhandenen Mitteln einschließlich ganzer Tonverbindungen (Gestaltqualitäten niederer Ordnung) bestritten würde. Diese Art der Darstellung (immer das Ziel eines einheitlichen, dem Ausdruck eigenen Erlebnisses dienenden Kunstwerkes vor Augen) würde einen solchen Aufwand an Erinnerungsvermögen, Verknüpfungs- und Auslesetätigkeit erfordern, daß wir vor dem Anblick dieser Riesenaufgabe, wenn ihre Bewältigung überhaupt möglich, gar nicht dazu kommen, sie zu verpönen oder lächerlich zu finden. Schon aus diesem Grunde seelischer Krafterspamis wird sich zum künstlerischen Ausdruck eines eigenen Erlebnisses auch die Wahl eigener Tonbildungen als einfacher erweisen.

Wieder werden wir uns jene Stufenleiter vorzustellen und uns zu fragen haben, wie weit sich der Tonkünstler von dem Überlieferten wird freimachen können. Auch hier ergibt sich eine bestimmte Reihenfolge, beginnend mit der eigenen Umbildung einer übernommenen Weise, dann fortschreitend zur sofortigen Eigengestaltung und deren Verarbeitung, dann in abnehmender Häufigkeit zur Änderung von Form und Technik überhaupt, und schließlich des Tonstoffs selbst. Es ist ganz schief, wenn man sagt, der Künstler schaffe überhaupt nichts Neues, da er Töne (oder Farben) nicht neu erfinden könne. Denn erstens kann er auf den anderen Gebieten jener Stufenleiter Neues schaffen, ohne den Tonstoff selbst zu ändern, und zweitens ist die Auswahl der Töne in der abendländischen, wie in jeder anderen Musik, selbst eine begrenzte Auslese aus dem Tonstoff der Natur, so daß eine Änderung schon an sich sehr wohl denkbar, aber auch wirklich schon geschehen ist (das enharmonische *πυκνόν*, das manche als Vierteltöne wieder einführen wollen, die Ersetzung der pythagoräischen Terz durch die natürliche, endlich die Einführung der zwölfstufigen Leiter mit „gleichschwebender Temperatur").

Die Möglichkeit der Eigengestaltung ist also für alle Stufen vorhanden. Nur besteht allerdings kein unbedingter Zusammenhang zwischen der Neugestaltung des Stoffes und der Größe eines Künstlers. Schon in die Abwandlung einer fremden Weise kann der Tonsetzer all die Kraft seiner Persönlichkeit legen (Beethoven's Diabelli-Variationen; in neuerer Zeit Reger's Variationenwerke, darunter das großartige über ein Bach'sches Kantatenthema). Gibt er seinen Gedanken von vornherein eine eigene Gestalt (wovon sogleich noch die Rede sein soll), so ist doch wieder nicht notwendig, daß er dabei über die hergebrachte Technik hinausgeht Gewiß pflegt die persönliche Kraft großer Künstler bei der Aufgabe, die sie sich gestellt, über die vorhandenen technischen Mittel hinauszugreifen; andrerseits geschieht die Erweiterung der Kunsttechnik nicht bloß durch die Arbeit dieser ersten Künstler, sondern auch der Kleinmeister. Ja, die Erweiterung der technischen Hilfsmittel ist nicht nur keine Voraussetzung für die Hochwertung eines Künstlers (Brahms!), sondern auch umgekehrt kann eine umstürzende Betätigung auf kunsttechnischem Gebiete für sich allein, wenn

nicht zugleich die Gedanken bedeutend und tief, d. h. Ausfluß einer großen Persönlichkeit sind, nicht diese Hochwertung bedingen. Wenn z. B. im 17. Jahrhundert Michel Angelo Rossi in einer Orgelkomposition[1]) wahllos und ohne innere Nötigung, nur aus Lust an der Neuerung, chromatische Gänge aneinander reiht, so hat dies wohl seinerzeit Aufsehen erregt, aber nicht vermocht, ihn unter die Großen der Musikgeschichte einzureihen. So harren auch die heutigen Futuristen-Neuerungen erst der großen Persönlichkeit, die aus ihnen zur Verwirklichung ihrer künstlerischen Absichten das Geeignete auswählen wird[2]).

Wenn man nun das erste Gestalten, nämlich die Herausstellung der Hauptgedanken Erfindung nennen will, so mag es immerhin geschehen, so lange man sich gegenwärtig hält, daß der Ausdruck teils zu weit, teils zu eng ist: zu weit, insofern auf die in diesem Vorgang mitbegriffene Aufnahme von bereits Gegebenem nicht Rücksicht genommen ist, — zu eng, insofern er gewöhnlich nur auf die Entstehung einiger Hauptgedanken eingeschränkt wird, während doch auch die weitere Gestaltung (die „thematische Arbeit") Erfindung ist. Die vielleicht richtige Ansicht Pilo's ist schlecht ausgedrückt, wenn er sagt, das Erfinden sei eigentlich ein Wiederfinden[3]). Das Wiederfinden würde voraussetzen, daß der betreffende Gedanke in dieser Form schon dagewesen wäre. Dies kann aber eben nur auf (unbewußte) Entlehnungen passen, nicht auf das Neugestalten aus dem vorhandenen Rohstoff. Ein Irrtum entgegengesetzter Art ist es, wenn man vom Erfinden das Gestalten in der Weise abtrennt, daß das Erfinden Naturbegabung, das Komponieren (Gestalten im engeren Sinne) aber erlernbar sei[4]). Gewiß läßt sich mit Hilfe der Regeln über harmonisch-kontrapunktische und großrhythmische Satzweise eine äußerliche Fertigkeit für das Weiterspinnen eines melodischen Fadens gewinnen. Aber es ist zu leugnen, daß auf diesem Wege ein wirkliches Kunstwerk zustande kommen kann. Was Nottebohm von der in den Skizzenbüchern zutage tretenden Arbeitsweise Beethoven's hervorhebt, daß nämlich bei diesem die Phantasie im Verlauf der selbstkritischen Sichtung stets wieder tätig eingriff, gilt in entsprechender Abstufung von jeder künstlerischen Weiterführung eines musikalischen Gedankens.. Wollte man diese zweite Tätigkeit zum Unterschied von der ersten (Herausstellung der Hauptgedanken) gesondert bezeichnen, so würde etwa das Wort Ausgestaltung das Richtige treffen. Die Ausdrücke Konzeption — Komposition, generative — konstruktive Tätigkeit sind schon deswegen wenig empfehlenswert, weil sie zwischen erstem Gestalten und Ausgestalten einen Wesensunterschied andeuten, der nach den vorstehenden Ausführungen keinesfalls vorhanden ist. Hierher gehört auch eine Bemerkung über die Eingebung, Inspiration. Man findet eine Weise „glücklich inspiriert", indem man annimmt, daß sie den Tondichter gleichsam plötzlich überfallen hat. Diese Plötzlichkeit, Raschheit, die wir hier als Kennzeichen eines begnadeten Schaffens annehmen, ist gewiß als eine oft glückliche Form für die Anfänge eines Kunstwerks wohl zu beachten; aber abgesehen davon, daß uns auch eine anempfundene Melodie als plötzliche Eingebung erscheinen

---

[1]) Schluß der 7. Toccata, abgedruckt in den M. f. M. 1896, S. 141.

[2]) Also eine Art künstlerischer Auslese, die ich als die formelle bezeichnet habe („Die künstlerische Auslese in der Musik", Jahrbuch Peters f. 1906, S. 34ff.).

[3]) Psychologie der Musik, aus dem Italienischen übers. v. Pflaum, Leipzig 1906, S. 36.

[4]) So z. B. Wallaschek, Ästhetik der Tonkunst, Stuttgart 1886, S. 232.

kann, ist sie nicht der Erfindung des ersten Gedankens allein eigen. Jeder Schaffende wird in der Ausarbeitung zuweilen auf einen toten Punkt stoßen, wo sich die Formung trotz Suchens nicht ergeben will. Dieser Zustand ändert sich (zuweilen nach einer mit anderer Tätigkeit ausgefüllten Pause), indem wir uns plötzlich der Formung bewußt werden, die uns wie bei einer Rätsellösung sofort als die einzig richtige einleuchtet. Also auch die Eingebung gehört beiden Schaffensstufen an und beleuchtet so deren Wesenseinheit. Die Ausgestaltung ist aber auch für das Schaffen mindestens von gleicher Wichtigkeit, wie das erste Gestalten. Nicht als ob das Mitreißende einer gut „erfundenen" Weise geleugnet werden soll nach der Anweisung Schumann's: „Neue kühne Melodien mußt du erfinden"[1]). Freilich, je bedeutender, hinreißender eine Melodie wirkt, desto weniger besteht die Aussicht, diese Wirkung im weiteren Verlauf des Tonstücks auf gleicher Höhe zu halten, geschweige denn, sie zu überbieten (Beethoven, Andantethema aus dem Trio op. 97). Andrerseits darf nicht übersehen werden, daß ein glücklich erfundener Gedanke für die Phantasie selbst wieder ein Erreger ist und eine gewisse Befruchtung der weiteren Entwicklung bewirkt. Von größter Bedeutung für die Einsicht in diese Verhältnisse sind die Fälle, wo die Gestaltung mit einem an sich nicht eben bedeutenden Gedanken einsetzt, aus ihm aber ungeahnte Möglichkeiten herausholt. Zu solchen Steigerungen haben Beethoven und Brahms besonders die Schlußgruppen ihrer Sonatensätze benutzt. Dann mag immerhin der erste Gedanke oder eine zwischendurch laufende Wendung schon an Bestehendes anklingen, die Ausgestaltung ist es, die den Meister macht. Endlich wäre noch zu sagen, daß auch über die Schlagkraft von Melodien die Zeit das Urteil klärt.

Unter dem Gesichtswinkel vorstehender Erörterungen gesehen, stellt sich das Urteil über Entlehnungen wesentlich anders heraus, als es in der gewöhnlichen Anschauung der Fall ist. Nicht darauf kommt es an, ob eine Wendung ganz neu ist, sondern ob sie am rechten Platze steht[2]) und der Ausdruck der Persönlichkeit im ganzen so kräftig ist, daß das Einzelne dagegen verschwindet. An sich bieten diese abgestuften Arten der Entlehnungen nur den Beweis, daß Altes und Neues in jedem Kunstwerk gemengt ist und darin nur ein Gradunterschied obwaltet, während die Persönlichkeit des Schaffenden und ein der Eingebung mehr oder minder günstiger Zeitpunkt den Ausschlag für die größere oder geringere Wirkungsmöglichkeit des Werkes geben. Wenn ich sagte, „am rechten Platze", so ist darunter zu verstehen, daß eine Gedankenverknüpfung vorliegen solle, die aus einer inneren Ähnlichkeit heraus entstanden ist. Denn wir haben uns die Entstehung unwillkürlicher Entlehnungen so vorzustellen, daß Erregungszustände auftreten, denen ähnlich, die seinerzeit beim ersten Tonsetzer den Gedanken hervorgerufen haben oder die durch diesen Gedanken im zweiten Tonsetzer hervorgerufen worden sind.

Diejenige Stufe der Entlehnungen, bei welcher das Urbild nur mit wichtigen Veränderungen wiedergegeben wird, umfaßt nicht nur die häufigsten, sondern auch die lehrreichsten Fälle. Sie sind zunächst ein schlagender Beweis für die Ungenauigkeit der Reproduktion. Ob aber diese Ungenauigkeit des Gedächtnisses uns berechtigt, von einem produktiven Gedächtnis zu sprechen, d. h. ob die Ungenauigkeit auch jene

[1]) III, 156.

[2]) Vgl. die bekannte Mozart-Anekdote über Gluck und die Komthurszene aus „Don Juan".

Änderungen in sich schließt oder schließen kann, wodurch eine neue Eigengestalt entsteht, ist eine Frage, die ich verneinen zu müssen glaube. Wir können nicht annehmen, daß etwa nach dem Gesetz der Gedankenverknüpfungen gerade die Vorstellungen erweckt werden, welche zu dem lückenhaften Gedächtnisbilde passende, aber von denen des Urbilds abweichende Züge beisteuern. Wäre dem so, dann könnte man vom Genie als außerordentlichem Gedächtnis sprechen, wie man es schon als außerordentlichen Fleiß bezeichnet hat.

Jedes Kunstwerk ist ein Kräfteausgleich zwischen dem Aufnahms- und dem Eigenvermögen (gewöhnlich mit den unschönen Worten Rezeptivität und Spontaneität benannt). Die Tätigkeit des Eigenvermögens erinnert in ihrer einseitigen Gesammeltheit und doch wieder starken Unwillkür (Gebundenheit) an die Zustände von Entrücktheit, Traum und Halluzination. Wir nennen dieses Vermögen besonders mit Rücksicht auf künstlerische Betätigung Einbildungskraft, Phantasie. Wie und inwieweit nun mit Hilfe dieser Kraft Gedanken teils mit, teils ohne Verknüpfung[1]) als wesentlich neue zustandekommen, indem sie nach Inhalt und Form von der Persönlichkeit des Schaffenden durchdrungen sind, das ist wie die körperliche Zeugung ein Geheimnis der Natur, dessen Erforschung wohl für immer auf ein Ignorabimus stoßen wird.

So wenig also die besprochenen Arten von Entlehnung (die absichtlichen Täuschungsfälle hatten wir ausgenommen) auf die Wertschätzung des entlehnenden Meisters Einfluß haben, so wichtig können sie sein: einmal für die seelenkundliche Erforschung des künstlerischen Schaffens überhaupt und des betreffenden Tonsetzers im besonderen; dann aber auch für die philologische Forschungsweise, und zwar vor allem zur Feststellung von inneren Beziehungen zwischen einzelnen Meistern, wovon sich wieder als ein Hauptfall die Beurteilung des Einflusses älterer Meister auf jüngere Nachstrebende darstellt. Denn wie der Kunstschüler sich die allgemeinen Errungenschaften der bisherigen Entwicklung aneignet, so wird er insbesondere bestimmten Meistern als Vorbildern nachstreben. Hier findet die Forschung durch Feststellen von Entlehnungen Anhaltspunkte, um die Kenntnis der Entwicklung des jüngeren Meisters zu vervollständigen oder die anderweitig gewonnene Erkenntnis zu stärken. Nebenbei können noch andere Ergebnisse erzielt werden, so z. B. die zeitliche Einreihung eines Werkes nach einem anderen desselben Verfassers, dessen Entstehungszeit bekannt ist, wenn beide einem Gedankenkreise angehören.

---

1) Daß wir für die Phantasietätigkeit mit der Assoziationslehre nicht das Auslangen finden, ist in neuerer Zeit öfters betont worden (vgl. z. B. Selz, Die Gesetze der produktiven Tätigkeit, Archiv f. d. ges. Psychologie, Bd. 27).

Formanalysen an siamesischen Orchesterstücken

Von

Erich M. v. Hornbostel

(Aus dem Phonogrammarchiv des psychologischen Instituts der Universität Berlin)

Im September 1900 gastierte in Berlin eine siamesische Theatertruppe. Stumpf, unterstützt von O. Abraham, benutzte die Gelegenheit zu eingehendem Studium der Musik, der Instrumente und ihrer Stimmung und zur Aufnahme von Phonogrammen. Er legte damit den Grundstein der Sammlung des Berliner Phonogrammarchivs, die heute viele Tausende von Musikproben aus allen Ländern der Erde umfaßt. So muß die ausführliche, für alle Zeit vorbildliche Abhandlung über „Tonsystem und Musik der Siamesen"[1]) auch als die erste „aus dem Berliner Phonogrammarchiv" gelten. Sie schien einer Ergänzung nicht bedürftig und kaum fähig. Als jedoch der Plan eines Neudrucks auftauchte, wünschte der Verfasser selbst, ihn durch eine zweite Partitur bereichert zu sehn, für die noch unbearbeitete Phonogramme des Ensembles und der einzelnen Orchesterstimmen vorhanden waren. Die Übertragung dieses Materials gab Veranlassung zu einer genaueren Untersuchung der Form des Stücks, und da diese eine überraschende Gesetzlichkeit und Strenge erkennen ließ, schien es wünschenswert, auch die schon veröffentlichte Partitur zum Vergleich noch einmal heranzuziehn. So entstand der vorliegende Nachtrag zu der Stumpfschen Abhandlung, deren Kenntnis überall vorausgesetzt werden darf. Es ist daher weder nötig, auf die eigentümliche Mehrstimmigkeit, die Heterophonie, noch auf das kulturhistorisch und psychologisch gleich merkwürdige Tonsystem von 7 gleichen Stufen nochmals näher einzugehen.

Vor der Photographie des Orchesters[2]) wird man sich der Instrumente erinnern: Hinter jedem der beiden Spieler der Xylophone, des hohen (Ranat ek) und des tiefen (Ranat thum), sitzen, halb verdeckt, die Spieler des großen und kleinen Glockenspiels (Kong yai und Kong lek); die große und kleine Spaltflöte (Klui yai und lek) sieht man in Händen eines Mannes auf der äußersten Linken und des zweiten von rechts. Die laotischen Mundorgeln (Phĕn), die der Spieler ganz rechts und einer in der Mitte hinten halten, wurden im Orchester nicht gebraucht; ebensowenig die hier abgebildeten Trommeln: die große Faßtrommel auf dem Ständer in der Mitte (Tăphōn), die Rahmentrommel (Rumana) rechts und die — mit der arabischen Darbuke identische — irdene Bechertrommel (Thōn) links vor jener; die beiden malayischen Faßtrommeln mit Randwülsten (Klong khĕk = fremde Trommel), endlich, zwischen und vor diesen, die beiden Zylindertrommeln (Song nāh) mit der schwarzen Scheibe von Stimmpaste auf dem Fell. Die rhythmische Begleitung der aufgenommenen Orchesterstücke wird von einem Paar großer Pauken (Klong yai[3]) gegeben.

[1]) Beiträge z. Akustik u. Musikwissenschaft, hrg. v. C. Stumpf, 3. Heft, 1901.

[2]) Herrn Geheimrat Stumpf bin ich für die freundliche Überlassung der Bilder sowie seiner Notizen und Korrespondenz über die Siamesenmusik sehr zu Dank verpflichtet.

[3]) Abgebildet bei C. Sachs, Die Musikinstrumente Indiens u. Indonesiens S. 7, wo auch ein Kong besser zu sehen ist.

Bemerkungen zur Übertragung

Der Bearbeitung des „Thai oi Kamēn"[1]) betitelten Stückes liegen 8 Phonogramme zugrunde: eine Aufnahme des gesamten Orchesters und 6 Einzelstimmen, nämlich die beiden Ranats, die beiden Kongs und die beiden Kluis, vom Kong yai zwei Aufnahmen.

Die Orchester-Aufnahme enthält das Stück am vollständigsten (125 Takte). Das nach dem Gesamteindruck gewonnene Notenbild (Tafel I) ist darum der Formanalyse entsprechend angeordnet. Einige Abweichungen von dem endgiltigen Schema (Tafel IV) sind durch Raumersparnis geboten. Die Hauptträger der Melodie sind die Ranats,



mit deren Stimmen daher die Niederschrift nach der Orchesteraufnahme im wesentlichen übereinstimmt. An einzelnen Stellen ist noch das eine Klui (yai? in kleinen Noten) oder ein sonorer Kongschlag (Mensuralnoten) beigefügt, wo diese besonders hervortreten. Die Pauken sind hier weggelassen, aber in die Partitur (Tafel II) zwischen den Ranats eingetragen. Sehr deutlich sind sie nur auf dem lang ausgehaltenen Schlußton (Takt 121 ff.) zu hören, hier sind auch ihre Tonhöhen bestimmbar: *As* und *g*. Die Übereinstimmungen mit den Messungen beweist, daß die Niederschrift die Originaltonhöhe richtig wiedergibt, von der siebenstufigen Temperatur natürlich abgesehen. Auch unser subjektiver Eindruck kommt ohne Vorzeichen so ziemlich heraus; nur in diatonisch absteigenden Gängen, wie Takt 9—14, ist man geneigt, eher *b* zu hören, als *h*. Diese schwankende Auffassung will die Vorzeichnung (♭), die auch Stumpf in gleicher Absicht anwandte, dem Leser nahelegen. Die Klangwirkung des Orchesters ist auch für unser Ohr zauberhaft, besonders an der Stelle Takt 41—48,

[1]) = Siamese, Interjektion, Kambodschaner, also etwa: Trauriger Abschied.

wo die Flöten zurücktreten oder schweigen. Leider fehlt gerade dieser Passus in den Einzelstimmen, außer der einen Kong yai=Aufnahme und konnte daher in der Partitur nur nach dieser und dem Gesamteindruck notdürftig ergänzt werden. Sehr raffinierte Effekte geben die Glissandos auf den Ranats und Kongs, zu denen das moderne europäische Orchester höchstens in der mit dem Tuch gewischten Harfe ein Gegenstück besitzt[1]).

Die Einzelaufnahme des Ranat thum geht von Takt 40 sofort auf T. 47 über und schließt mit T. 76. Von den verfügbaren Tönen (c_0—f_2) ist e_0—e_2 benützt. T. 64 bis 65 höre ich: *c-d-e-fis-gis-dis-e*, im diatonischen Aufstieg also alle Dreivierteltöne als Ganztöne, deren Folge uns ja durch die neueren Franzosen vertraut geworden ist.

Das Ranat ek wird im Phonogramm von den Pauken begleitet, die indes sehr schwer genau herauszuhören sind, da der trockene Anschlag der Holzplatten oft mit ihnen verschmilzt. Sie sind, wo sie sich feststellen ließen, in die Partitur eingetragen (über der Ranat ek=Stimme). Schwer oder gar nicht bestimmbar sind auch die Ecktöne der Glissandos, die hier mehrmals aufwärts gehen (T. 8, 22, 32 und 76 das zweite, T. 40 beide). Die Glissandos sind überall durch Balken zwischen den Notenköpfen (nach einem Vorschlag Stumpf's), Töne von auffallend trockener Klangfarbe durch ein × bezeichnet (T. 61). Auch diese Stimme läßt T. 41—46 aus und schließt mit T. 76. Von dem Umfang des Instruments f_0—es_2 wird von a_0 an benützt.

Das Kong lek bringt, neben anderen Zweiklängen — Oktaven, Quinten, Quarten, Sexten —, die bereits von Stumpf[2]) erwähnten Terzen (T. 37—39). Sie klingen merkwürdigerweise auch für unser Ohr ganz erträglich rein. Das Tremolo hier, und auch das in Quarten am Schluß (T. 73—74), besteht aus streng rhythmischen Achtelschlägen; ebenso sind die „Glissandos" nicht gewischt, wie bei den Ranats, sondern als perlende Läufe gespielt, in denen jeder einzelne Ton wirksam bleibt. Die Kongspieler scheinen eine besondere Anschlagtechnik zu haben, um einzelne Töne lang und sonor ausklingen zu lassen, so die *e* und *d* T. 48—52, die *g* und *a* T. 61—63 und 69—70 (in der Partitur mit ° bezeichnet). T. 41—46 fehlt wieder, von T. 47 sind die beiden letzten Viertel (Auftakt zum Folgenden) erhalten. Das Tonmaterial — Umfang b_1—es_4 — beschränkt sich auf g_2—c_4.

Vom Kong yai sind zwei Aufnahmen gemacht worden. Die eine ist sehr lückenhaft: es fehlen T. 7—8, 39, 42 und 44—48. Dafür bringt die andere das ganze Stück, wie das Gesamtorchester, und verkürzt nur die erste Fermate (um T. 7, 8), den Schluß (T. 121—124), sowie den Absatz E (T. 41—48) um je zwei Takte. Die Behandlung der Glissandos ist ähnlich wie beim Kong lek, ebenso die Verwendung von nachhallenden Tönen und Zweiklängen. Auf den ersten Vierteln von T. 73 und 75 höre ich die Sekunde *gf*, an den späteren Parallelstellen von T. 70 (in T. 88 und 118) ein sehr tiefes und sonores h_0 im Zusammenklang mit *e*, das man für einen Gongschlag halten würde, wenn es der Stimmung der Gongs nicht widerspräche[3]). Vielleicht hat die h_1=Glocke einen starken „Unterton", der die Oktaventäuschung begünstigt. Der Umfang — d_1—es_3 — wird auch hier nach der Tiefe nicht voll ausgenützt (vorkommende Töne: a_1—d_3).

---

[1]) In O. Fried's Trunkenem Lied.

[2]) a. a. O., S. 127.

[3]) Siehe Stumpf, a. a. O., S. 76.

Dagegen sind die höchsten Töne des Klui yai, g_3 und a_3 (T. 53—54) in dem von Stumpf (S. 75) angegebenen Umfang dieses Instruments (b_1—es_3) selbst dann nicht unterzubringen, wenn man (nach S. 112) eine Transposition annimmt. Denn da der tiefste Ton der Aufnahme als c_2 notiert ist, käme nur eine Rückung um einen Ganzton nach der Tiefe in Frage, und der höchste Ton würde immer noch eine Terz über der Grenze liegen. Vielleicht hat sich der Spieler bei der Untersuchung des Instruments nicht die Mühe gegeben, auch höhere Teiltöne zu erzeugen, was auf Spaltflöten durch stärkeres Überblasen sehr leicht geht. Daß T. 41—48 fehlen, ist hier eher begreiflich als bei den anderen Einzelstimmen, da die Flöten wenigstens in den ersten vier Takten dieses Abschnitts auch im Orchester pausieren. Auch der Schluß ist wieder um zwei Takte verkürzt. Die Pauken, die ich erst von T. 59 an höre, sind in der Partitur — zwischen den beiden Kluistimmen — vermerkt.

Besondere Aufmerksamkeit wurde bei beiden Flötenstimmen auf genaue Wiedergabe der Phrasierung und der Verzierungen verwendet, die Niederschrift wurde durch wiederholtes Abhören bei stark herabgesetzter Geschwindigkeit kontrolliert. In der Aufnahme des Klui lek sind die Ornamente noch deutlicher und mannigfaltiger. Die Pralltriller werden, mit einer einzigen Ausnahme (T. 62), mit der oberen Nachbarnote ausgeführt. Dagegen gehören die Vorschläge wesentlich mit zur Melodie und könnten ebenso gut (oder besser) als sehr kurze Punktierungen geschrieben werden (vgl. z. B. T. 55—56 in beiden Wiederholungen). Beachtenswert ist die Verbindung ausgehaltener Töne mit und ohne Triller (T. 21 in der ersten, T. 55 in der zweiten Wiederholung); ferner die Fermate ohne Triller (!) am Schlusse des ersten Themas (T. 6—8) und am Schluß des Ganzen (T. 121—122). In T. 5 trillert das Klui lek mit der Oberquarte[1]), und zwar in Triolen rhythmisiert.

Dieses Phonogramm läßt am deutlichsten von allen die Pauken hören, wohl infolge der großen Verschiedenheit der Klangfarben und Höhenlagen der Instrumente. Die tiefe Pauke klingt sehr sonor, die hohe dagegen trocken und hölzern — in der Notierung ist die erstere mit [♩], die letztere mit [♩] bezeichnet —; auf manchen Schlägen treffen beide zusammen. Das Motiv [Notenbeispiel], das sich mit allerlei Varianten wiederholt, bestätigt, was nach der Melodie schon wahrscheinlich ist, daß für die Siamesen je zwei von unseren Takten zusammengehören, das Stück also statt in $^4/_4$ besser in $^4/_2$ oder in den halben Zeitwerten zu schreiben wäre. Letzteres würde, wie die Analogie der Anfangsmotive und die Metronomisierung zeigt, der Taktierung von Kham hom entsprechen. Indessen scheint mir die gewählte Schreibweise übersichtlicher, ohne die richtige Auffassung wesentlich zu zerstören.

Den Aufbau des Stücks hat der Spieler der kleinen Flöte bedeutend vereinfacht. Er läßt nicht nur, wie alle Instrumente im Solovortrag, das Thema F und den ganzen zweiten Teil (I, K) weg, sondern fügt an den dritten Vers (C) sogleich den achten (H), dem ja auch dieselbe Zwischenphrase (f) vorausgeht, und wiederholt dann von Anfang an. (In der Vergleichspartitur, Tafel III, sind die Wiederholungen untereinander geschrieben.) Die in der komplizierteren Fassung durch die Gesamtstruktur gerechtfertigte Lücke ist hier durch Umspielungen des Hauptons des Verses (c) ausgefüllt

1) Vgl. Stumpf, S. 124.

(T. 19—20 in der ersten, 19a—20a in der zweiten Wiederholung). Die Ergänzung bringt also auch hier nicht ein Analogon zum Motiv b, sondern dehnt das Motiv c—d aus, das sonst in den Einzelstimmen meist verkürzt wird. Die Länge der Fermate ist ja immer, in der Musik aller Völker und Zeiten, veränderlich. Die vereinfachte Fassung, wie sie das Klui lek-Solo dem Stück gibt, ist wohl der stärkste Beweis für die formale Äquivalenz der Verse D und H (und C und G); und zugleich auch dafür, daß der Spieler, wenn er zufügt oder ausläßt, sich immer streng an das durch den Rāga gegebene Strukturgesetz, den Nomos, hält.

Beim Lesen der Partitur sollte man immer nur eine der Paukenstimmen, am besten die zwischen den beiden Kluis, die zuverlässigste, berücksichtigen. Die andern sind nur zur Vergleichung mit eingetragen, geben also nicht etwa einen „rhythmischen Kontrapunkt" Überhaupt darf man nicht vergessen, daß die Partitur aus Aufnahmen der Einzelstimmen nachträglich zusammengesetzt ist. Es liegt im Wesen der Heterophonie und der orientalischen Praxis, die Ausführung des figurierten Details nicht festzulegen, sondern der Improvisation zu überlassen. Das Zusammenspiel kann also auch einmal so ausfallen, wie es in der Partitur steht, muß es aber nicht, und wird wahrscheinlich bei verschiedenen Aufführungen auch desselben Orchesters wechseln. Wirkt also z. B. das Duett der beiden Flöten T. 10—14 wie eine kanonische Nachahmung, die Terzengänge ergibt, so darf man das nicht als gewollte Feinheit, noch weniger als Europäismus ansehen. Die beiden Ranats geben an derselben Stelle Sekunden- und Quartenklänge! Es sind eben hier drei Figurationen heterophon vereinigt: die Hauptfigur wird durch das Ranat ek, Kong yai, Klui lek und (mit leichter Variation) durch das Kong lek gegeben, die beiden Gegenmotive durch das Ranat thum und das Klui yai.

Formanalyse von Thai oi Kamēn

Die Struktur des Stücks, wie sie die Orchesteraufnahme zeigt, läßt sich am besten durch das folgende Schema veranschaulichen, in dem die kleinen Kennbuchstaben Doppeltakte unsrer Notierung bezeichnen:

A_1	a_1	b	c_1	d_1	B	e_1	e_1	e_2	e_3		
C	a_2	—	c_2	d_2						f	f
D	—	g_1	c_1	d'_1							
E	a_2	g_2	c_3	d_3	F	e_4	e_4	e_5	e_5		
G						e_6	—	e_7	h_1	f	f
H			—	h_2		i_1	k	i_2	h_1		
A_2	a_1	b_1	c_1	d_1							
I_1	a_1	l	—	m_1						ε_1	ε_1
I_2	a_1	l	—	m_2						ε_2	ε_2
K_1	n	—	—	—		—	o	—	h_3	ε_2	ε_2
K_2	n	—	—	—		—	o	—	h_3	ε_2	ε_2
A_3	a_1	b_1	c_1	d_1							

Das Hauptthema A bildet die Eckpfeiler des Baus: zwischen A_1 und A_2 spannt sich der erste, zwischen A_2 und A_3 der zweite Hauptteil; A_2 hat also zugleich die Funktion des Abschlusses für den einen und des Anfangs für den anderen (Janusprinzip[1])).

Wie das Ganze ist auch der erste Hauptteil aufgebaut: die Mittelachse ist hier das Thema E, das formal dem A-Thema analog ist, aber der Tonalität nach sein äußerster Gegensatz (s. u.). Auch E hat Doppelfunktion.

Die Strukturen der Mittelsätze CD und GH sind einander analog durch den Ausfall des zweiten Gliedes in C und G, des ersten in D und H; durch die aus der viermaligen Wiederholung eines e-Motivs gebildeten Zwischensätze B und F, die die Mittelsätze mit dem Vorhergehenden verbinden; und durch die kurzen, verdoppelten Motive f, die Verse zu Paaren verknüpfen. Motivisch dagegen variieren C und D das Hauptthema A, während G und H an die Zwischensätze B und F anklingen, und zwar G durch die verwandten e-Motive, H durch die — transponierte — Reduplikation von i.

Dem zweiten Hauptteil fehlt eine E analoge Mittelachse, die Mittelsätze I und K ersetzen die Variation durch wörtliche Wiederholung, entsprechen aber sonst denen des ersten Teils (CD und GH), indem I sich mehr an das Hauptthema hält — l ist mit g_2, m_1 mit d verwandt — K mehr an die Überleitungen — o ist mit e_4 verwandt. Untereinander sind sie durch den Ausfall des dritten Gliedes und die Zwischensätzchen εε ähnlich, die motivisch an e_1, durch die Akzentstärke (s. u.) und die einfache Reduplikation an f f erinnern. K übernimmt (in n) von A den kräftigen Anstieg und rekapituliert so als letzter Teil vor dem Abschluß Fragmente aus allen Gruppen.

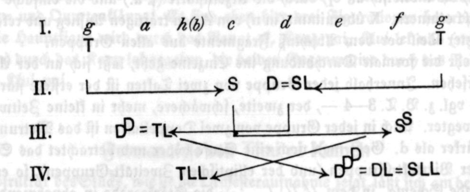
Wie sehr die formale Durchbildung ins Einzelne geht, läßt sich an der Akzentverteilung ersehen. Innerhalb jeder Gruppe von zwei Takten ist der erstere stärker (Trochäus) — vgl. z. B. T. 3—4 —, der zweite, schwächere, mehr in kleine Zeitwerte aufgelöst, bewegter. Auch in jeder Gruppe von zwei Doppeltakten ist das Metrum fallend, c z. B. stärker als d. Geht man noch eine Stufe höher und betrachtet das Stärkeverhältnis der Viertakt-Gruppen (und der elliptischen Zweitakt-Gruppen), so ergibt sich das folgende Schema, in dem // // /‿ ‿ ‿‿ die Stärkegrade in abnehmender Reihe bezeichnen.

A_1	/‿ //	B / ‿		Jambus, Trochäus
C	/ //		//	Amphibrachys (stark)
D	‿‿ //			Jambus (abgeschwächt)
E	/‿ //	F / ‿		Jambus, Trochäus
G		/‿	//	Anapäst
H	‿‿	‿ /‿		Amphibrachys (schwach)
A_2	/‿ //			Jambus
I_1	/‿ ‿		//	Anapäst
I_2	/‿ ‿		//	Anapäst
K_1	/‿	‿	//	Anapäst
K_2	/‿	‿	//	Anapäst
A_3	/‿ //			Jambus

[1]) Vgl. Ch'ao-t'ien-tzě, „Archiv" I (1919), 477.

Dieser **Großrhythmus** formt die Motive zum Ganzen, wie der Kleinrhythmus sie in sich ausbildet. Die Hauptthemen (A und E) sind am stärksten (Jamben), die Übergänge (B, F) am schwächsten (Trochäen); C ist stärker als D, G stärker als H, und CD stärker als GH. Endlich: der ganze erste Teil (A_1—A_2) ist stärker als der zweite (A_2—A_3). Die **trochäische** Form, die den Viervierteltakt, seine Teile und Vielfache kennzeichnet, beherrscht also auch den Aufbau des ganzen Stücks.

Noch klarer wird die Struktur durch die Analyse der **Tonalität** und **Modulation**. Das siamesische Tonsystem entsteht durch Quarten- (oder Quinten-)Schritte[1]). Identifiziert man den die Oktave begrenzenden Ausgangston mit dem melodischen Hauptton, der — melodischen — Tonika (T, in unserem Stück = *g*), so führen die ersten Quartenschritte nach innen zur Subdominante (S = *c*) und zur Dominante (D = *d*), die zugleich die Funktion des — absteigenden — Leittons zur Subdominante (SL) hat. Von diesen Haupttönen zweiter gelangt man durch Quartenschritte nach außen zu denen dritter Ordnung, der Subdominante der Subdominante (S^S = *f*) und der Dominante der Dominante (D^D = *a*), die wieder mit dem Leitton zur Tonika (TL) zusammenfällt. Als Töne vierter Ordnung ergeben sich endlich die Dominante von *a* (D^{D^D} = *e*), die zugleich als Leitton zur Dominante (DL) und daher auch als Leitton zum Subdominantleitton (SLL) fungiert, und die Subdominante von *f*, die nur als Leitton zum Tonika-Leitton (TLL) auftritt.



Diesen Rangstufen entspricht im allgemeinen auch die Häufigkeit und großrhythmische Stellung der Töne. *h* (*b*) erscheint nur ganz selten (T. 4, 9—14, 6 —66) und nur auf den schwächsten Takten und Taktteilen. Es ist eben nicht die für unsere harmonische Tonalität so wesentliche Oberterz der Tonika, sondern das letzte, vom Grundton am weitesten entfernte Glied des Systems — und immer noch der diabolus in musica, obwohl der Triton durch die gleichstufige Temperatur schon zur Quarte gemildert ist. *g*, *c* und *d* beherrschen dagegen die akzentuierten Teile der Melodie, während *a* und *f* nur in den schwachen Gliedern der Verse (h_1 und h_2 in G und H, g_1 in D) die Tonalität bestimmen. Eine eigentümliche Funktion hat in Thai oi Kamēn das *e*. Obwohl, oder vielleicht gerade **weil** es, von *h* abgesehen, der Tonika am fernsten steht, wird es in E zum Hauptton, freilich im Zusammenklang mit der Tonika (Terzenklänge der Kongs!). Die „Mittelachse" des ersten Teils (E) erhält so auch tonal etwas Zweideutiges, Schwebendes, indem die Mese *e* der Subdominantenquinte *c*—*g* gleichzeitig als Doppeldominante der Dominante *d* wirkt. So gibt sie den Wendepunkt zwischen dem ersten

[1]) Vgl. **Stumpf**, S. 96.

und zweiten Teil des ersten Hauptsatzes, von denen der eine beherrscht wird durch die Unterquinten (S in C, S^{S} in D), der andere durch die Oberquinten ($D^{D^{D}}$, D^{D}, D) der Tonika.

Daß ein Ton den Kreisen zweier Tonalitäten angehört (Tonalitäts-Janus) ist ein vollständiges Analogon — und vermutlich eine Vorstufe — zu der funktionellen Doppelbedeutung von Akkorden, die in unserer harmonischen Musik das Vehikel der Modulation sind. Die Doppelfunktion der Töne gibt auch den Schlüssel zum Verständnis der tonalen Verknüpfungen in der siamesischen Musik. Nur muß man sich immer gegenwärtig halten, daß es sich hier ausschließlich um melodische Funktionen der Töne handelt, und darf nicht etwa nach einer hineingedachten Harmonisierung interpretieren. Die Symbole D, D^{D}, S usw. sollen ja auch nur das durch den Quintenzirkel gegebene Verhältnis der Töne zum Hauptton und zueinander bezeichnen und könnten ebensogut durch Ziffern (II, III, —II usw.) ersetzt werden. Es lohnt sich, an Hand des folgenden Schemas, das in der Anordnung wie die beiden früheren dem Bauplan der Melodie entspricht, den Gang der melodischen Modulationen im Einzelnen zu verfolgen. Denn es ist erstaunlich, wie weit auch hier die formale Durchbildung entwickelt ist. (Die Symbole bezeichnen die Haupttöne jeder Zweitaktgruppe; die Tonalität mitbestimmende Nebentöne sind in Form von Exponenten angeschrieben.)

	˘́	˘	″	˘˘		˘́	˘	″	˘˘	″
A_1	$S \to D^{SLL} \to$	$T^{D, LL}$	T	$T \to S$	B	T^{S}	÷	÷	T^{L}	
C	{T = / S^{S}_{L}		S	÷						$S^{S^{S}L, S^{S}LL}$
D		$S^{S^{L,S}}$	S^{S}_{L}	$\to S^{S^{S}}$						
E	S^{S}_{L}	S^{LL}	{SLL = / $D^{D^{D}}$	÷	F	$D^{D^{D}}$ D^{D}	÷	÷	÷	
G						$D^{D^{D}} = DL$	{$D^{D^{D}}$ ^{D} / = DL	$D^{D^{D}} \to D^{D} \to$ {D / $= SL^{L} \to$ {SL		$\to S^{DS, D^{D}}$
H			{D^{D} = / TL {$D^{D^{D}}$ = / SL^{L}			S^{T}	$SL^{L^{S}}$	$T^{D, LL}$ {T = $SL^{L} \to SL$ / SD.		$\to$
A_2	$\to S \to D^{SLL} \to$	$T^{D, LL}$	T	÷						
‖:J	$\to S \to D \to$	{T / = SD	$S \to D \to T, TL^{SL} \to$							{T^{LS} / = SD
‖:K	(T) S{T / = SD						TL^{T}	{T / = SD, $SL^{L} \to SL$		$S^{LL} \to L \to$
A_3	$\to S \to D^{SLL} \to$	$T^{D, LL}$	T	÷						

Das Hauptthema A steigt von der Subdominante durch die Dominante zur Tonika. Dieses Motiv, S̆—D́—(SL̆L, T)—T̋ (*c-d-e g-g*) liegt mit genau derselben großrhyth-

mischen Akzentverteilung dem Aufbau des Hauptsatzes zugrunde: $\breve{C}$—G—($\breve{H}$)—$\breve{\breve{A}}_2$. Von der Tonika gleitet der Schluß von A_1 zur Subdominante zurück, B befestigt die Verknüpfung der beiden Töne und leitet zum Vers C über, der von der Subdominante beherrscht wird. Hier deutet sich bereits die Tonalität des nächsten Verses durch den Ton *f* (S^S, T. 18 und 24) an, in dessen Leitton (S^SL) die Tonika umgedeutet wird. Der Abfall von *g* und *c*, der den Teil D beschließt, hat hier also, trotz der äußeren Gleichheit, eine andere Färbung als in A_1. Die erste Hälfte von E wiederholt ihn mit Einführung von *e* (SLL) und bereitet so die Modulation in die D^D-Tonalität vor, die dann im Mittelpunkt des Hauptsatzes sich vollzieht. Von der „Nebentonika" geht es nun in Parallele zum ersten Teil weiter:

$$\text{E: } D^D \rightarrow \text{F: } D^D \overset{D^D}{\rightarrow} \text{G: } D^L \rightarrow \overset{''}{D}L \rightarrow D^D, D \rightarrow \text{H: } DL\ (= D^D)$$

$$\text{A: } T \rightarrow \text{B: } T^S \rightarrow \text{D: } S^{S^L} \rightarrow S^S L \rightarrow S^{S^S} \rightarrow \text{E: } S^S L\ (= T)$$

entsprechend:

Die Rückmodulation von der Dominant- in die Subdominant-Tonalität deutet sich schon am Schluß von G an: $\begin{cases} D^D \\ = SLL \end{cases} \rightarrow \begin{cases} D \\ = SL \end{cases} \rightarrow S$. Noch einmal gelangt in H das *e* (als SLL) zur Herrschaft, aber nur in den schwachen Gliedern, während die starken das Motiv des abschließenden Hauptthemas ($\breve{S}$—$\breve{\breve{T}}$) vorausnehmen. Der Übergang zu diesem erfolgt in Anlehnung an das Schlußglied von G (SLL → SL → S) und zeigt dadurch die Äquivalenz der f- und a-Motive. Die Variante in f — T. 56 gegen T. 24 —, die man zunächst für zufällig halten möchte, erweist sich als besondere Feinheit: innerhalb der Subdominant-Tonalität tritt *f* (S^S), innerhalb der Dominant-Tonalität *e* (D^D) an der schwachen Stelle auf; die stärkeren Nebentöne *g* und *a* müssen demgemäß funktional verschieden gedeutet werden: als S^SL und S^SLL in f_1, als DS und D^D in $_2$.

Der zweite Hauptteil beschränkt sich größtenteils auf Wiederholungen. In I wird das Hauptthema (S → D → T) zunächst auf die Hälfte (a 1 analog abcd), dann auf ein Viertel verkürzt (T. 81 und 91 analog a), die Tonika (T) wirkt aber in diesem ganzen Teil nicht als Schwerpunkt, sondern als Dominante der Subdominante (SD), während ihr Leitton (TL) die schwachen Glieder hier ebenso charakterisiert, wie der Dominant-Leitton (DL = D^D) die in H. Die mit dem Schlußglied von H identische Rückleitung zum Hauptthema (SLL → SL → S) drängt durch die gehäufte Wiederholung dieses engen Motivs in e_2 (mit dem man die Einengung von e_2 in e_3 vergleiche!) besonders stark auf den Abschluß hin. Infolge des starken Vorherrschens der Subdominante — und infolge des Zurücktretens der für unsere Ohren tonalitätsbestimmenden Oberterz der Tonika — würden wir auch den Schluß des Ganzen auf *c* erwarten; die Rückkehr des Hauptthemas hat daher für uns etwas Überraschendes und verleiht der Gesamttonalität einen plagalen Charakter.

Formanalyse von Kham hom

Die Melodie (vgl. Notentafel V[1])) gliedert sich in vier Strophen (I—IV), deren vierte beliebig wiederholt werden kann. Jede Strophe besteht aus zwei einander analog gebauten Versen, diese wieder aus zwei gegensätzlichen Hälften, den Anstieg a b und dem Abfall c d[2]). Der Gliederung des ersten Halbverses in den eigentlichen Anstieg (a) und den Höhepunkt (b) entspricht die des zweiten Halbverses, der nach einer Nebenklimax (in δ) den Auf- und Abstieg verkürzt wiederholt und zum nächsten Vers überleitet (δ—d). Die Entsprechung von c und a zeigt sich besonders deutlich in der Wendung T. 18—19, mit der T. 7—8 zu vergleichen ist.

In B fällt der Abstieg (γ) weg, da die Bewegung den tiefsten Punkt erreicht hat, über den sie nicht mehr hinausgehen kann; zugleich entfällt auch die Nebenklimax.

Die Verbindung der Strophen und Verse erfolgt nach dem Janusprinzip: der Anfangston jeder Zeile, von dem der neue Anstieg ausgeht, ist immer zugleich der Schlußton des vorhergehenden Abfalls. Die Strophen II und III und der erste Vers von IV (D′) sind gegen das Hauptthema (II) verkürzt: II verzichtet auf den Anstieg, — der in B aus dem eben erwähnten Grunde gar nicht möglich wäre —, D, E und D′ ziehen Aufstieg, Klimax und (ersten) Abstieg (a, b, γ) auf die halbe Taktzahl zusammen.

Der zweite Vers jeder Strophe ist — wie in Thai oi Kamēn — redseliger, als der erste, und zwar nimmt die Ausdehnung der Ergänzungen und Erweiterungen im Verlauf des Stückes stetig zu: A′ ergänzt den ersten Halbtakt von A, C die in B fehlende Nebenklimax ($^2/_2$), D′ erweitert D durch Wiederholung der ersten Vershälfte (2 Takte), F endlich ist gegen den ihm analogen Vers E durch die Wiederherstellung von a und b und durch die Wiederholung von c, mit der es sogar über das Schema des Hauptmotivs hinausgeht, um 4 Takte erweitert. Diese Ausdehnung benützt der Schlußvers zur Rekapitulation der Motive — eine auch in der chinesischen und in unserer Musik, z. B. der Konzertkadenz, gebräuchliche Form. Der Anstieg (T. 33) beginnt mit einer Variante des Anfangsmotivs (T. 7), das erst um eine Quinte (T. 34), dann weiter um eine Quarte hinauftransponiert wird. Hier, in der oberen Oktave, wird das Motiv (*d—c—f—d—c*) vergrößert und dadurch die volle Höhe verspätet erreicht, der Hauptakzent (*d*) wird zur Zwischenstufe des Aufstiegs (T. 35). T. 36 entspricht tonal (c_1—f_2—f_1) dem Vers E (T. 25—26) und indirekt A (T. 8—10), rhythmisch — Triolen! — dem analogen Glied in D (und D′, T. 22, 30a); das durch die Wiederholung betonte, auch durch die Punktierung rhythmisch gekräftigte Motiv T. 36—37 kann als eine äußerst komprimierte Fassung des Hauptthemas A gelten. In der ersten Hälfte von T. 37a ist das Motiv von T. 19 (Vers C) auf die Hälfte verkleinert, endlich folgt der dem Vers E entnommene Schluß, der selbst wieder das Endglied des Hauptthemas (d) verdoppelt.

---

[1]) Die gegenüber Stumpf's Schreibung um $^2/_4$ verschobene Takteinteilung möchte ich bevorzugen, weil so die Hauptakzente (in b, δ und am Schluß), auch der Eintritt der Pauken (in Takt 3) auf Eins fallen, Motive wie T. 36 in sich geschlossen bleiben — vgl. auch das *c* in T. 35, das als Auftakt wirkt —, und die Gesamtstruktur in dieser Schreibweise klarer hervortritt. Auch Stumpf selbst hat bei der Aufführung die Pauken so notiert. Der Beginn mit der zweiten Halben ist auch nach dem Beispiel von Thai oi Kamēn und dem Fächertanz (Stumpf, S. 112) gerechtfertigt. Gegenüber Stumpf's Notierung des Gesamteindrucks sind einige Takte (18, 19; 25—27; 31; 33 und 37a) nach Befragung der Partitur vereinfacht, um das für die Formanalyse Wesentlichste mehr hervorzuheben.

[2]) Vgl. die ähnliche Struktur der Verse von Ch'ao-t'ien-tzĕ, a. a. O.

Der Großrhythmus läßt — wie in Thai oi Kamēn — erkennen, daß die Struktur der ganzen Melodie durch die Akzentverteilung des Hauptthemas (A) bedingt ist; ja, das Schema wird sogar schon durch das erste Motiv (a—b) exponiert.

Es entsprechen:

	ά	β̆	b̋		γ̆	δ́	ď
und:	—	—	A̋ A̋′	B̆	C̆	D́	Ĕ
	D́′	F̆	𝄐̋				

dem Thema:

Daß die Analogisierung keine reine Fantasie ist, zeigen Einzelheiten des motivischen und tonalen Aufbaus. D übernimmt aus dem Hauptthema das Glied δ (T. 23 = T. 5), E (T. 26, zweite Hälfte + 27) variiert und bekräftigt durch Wiederholung d (T. 6), D′ (T.30a, zweite Hälfte + 31) verziert die Phrase *f—d—f* (= α, T. 7), F bringt nacheinander die Motive *d—c—d* (T. 35—36 = β, T. 2) und *g—c* (T. 37 = b, T. 8). A′ steigt von f_1 zu f_2 und sinkt zu f_1 zurück und repräsentiert so den Gipfel des Hauptthemas auf der Tonika (in b, T. 3), während B zur Dominante *c* abfällt (wie γ, T. 4). Weiter: das *c*, mit dem die Exposition anhebt, erstreckt seine Herrschaft im Bau des Ganzen bis B; in C tritt zum erstenmal *d* stärker hervor (T. 18—19), D hat wieder *c* an exponierter Stelle (in der Nebenklimax, T. 23), E benützt *a* (T. 26, 27) stärker als der analoge Vers F (T. 36—37), der *d* den Hauptakzent gibt (T. 35), ehe das Stück auf der Tonika *f* (T. 39, entsprechend dem Glied *b*) schließt. Es geben also die Haupttöne der Verse das Thema (T. 1—3) wieder. — Daß D′ nicht, wie es bei vollständiger Durchführung der Analogie sein müßte, *c* betont, sondern *d*, ist vielleicht durch Angleichung an Vers F, dessen „Auftakt"-Funktion sich schon vorher geltend machen mag, zu erklären; auch das dritte *c* in T. 2 gehört ja eng zum Auftakt, während das zweite noch als Rückkehr zum Anfangston wirkt. Und die starke motivische Verwandtschaft von D′ mit D, sowie die Gleichheit der Betonungsstärke (in T. 8 sind auch *c—d* Achtel!) machen hier vielleicht die tonale Entsprechung entbehrlich.

Im Gegensatz zu Thai oi Kamēn zeigt der tonale Aufbau von Kham hom eine fortgesetzte Steigerung, indem sich die Tonalität der Strophen stufenweise von der Tonika *f* entfernt: in I (Hauptthema) herrscht die Tonikaquinte *f—c*, in II die Dominante (*c—g*), in III die Doppeldominante (*g—d*) und in IV die Tripeldominante (*d—a*). Den Übergang vermittelt das Auftreten der nächsthöheren Quinte im zweiten Vers (*g* in C) oder am Schluß beider Verse der Strophe (*d* in D und E). Die Tonalität der Strophe (Strophentonika) wird in der üblichen Form — Ausweichung in eine Nachbarquinte und Rückkehr — charakterisiert, und zwar tritt diese „Kadenz" in allen Strophen mit Ausnahme der letzten (IV) schon im ersten Vers (A, B, D) auf. Doch hat nur das Hauptthema A die abschließende (lösende) Kadenzform mit Ausweichung von der Strophentonika in die Oberquinte (Dominante) und entspannender Rückkehr, alle andern Strophen benützen die spannende Form mit Ausweichung in die Unter-

quinte[1]) (Subdominante) der Strophentonika: *c—f—c* in B, *g—c—g* in D, *d—g—d* in F. Die erweiterte Form des Anfangs (A′, T. 7—9) verstärkt die Kadenz, indem sie von der Tonika in die Tripeldominante ausweicht und in Sequenzen zurückkehrt (*f—d—g—c—f*). In der letzten Strophe wird der ganze Quintenzirkel auf- und absteigend durchlaufen: *f—c—g—d—a* (in D), *d—a—e—(a)—d—g—c—f* (F und Schlußton). Dadurch erreicht die Spannung kurz vor dem Schluß ihren Höhepunkt.

Ergebnisse und Folgerungen

Wie so manches in der Kultur der Siamesen überhaupt, geht auch in ihrer Musik vieles auf chinesischen Einfluß oder doch auf eine gemeinsame Quelle zurück. Schon das Instrumentarium verrät solche Zusammenhänge in der Röhrengeige (sa dueng), der Form und Fellnagelung der Pauken, dem zur Verbesserung der Klangfarbe mit einer Membran verklebten Flötenloch[2]). Der rythme carré, die vierzeitige Ordnung der Takte und Taktgruppen, und die Pentatonik, die Beschränkung auf vorwiegend fünf Leiterstufen, lassen schon bei oberflächlichem Hören die Melodik der chinesischen verwandt erscheinen, besonders in manchen stehenden Wendungen der Figuration. Ja, ganze Melodien, wie die von Stumpf (S. 114) mitgeteilte „Aus dem Fächertanz II", sind anscheinend unverändert übernommen. Es ist also nicht weiter verwunderlich, wenn die Formanalyse uns auch gewisse Eigentümlichkeiten der Struktur, die für chinesische Melodiebildung charakteristisch sind[3]), in der siamesischen wiederfinden läßt: so das Janusprinzip, die Doppelfunktion von Tönen, Takten oder Gruppen als Abschluß und zugleich als Anfang. Auch die Rekapitulation im letzten Vers von Kham hom, der auf frühere Motive in mannigfacher Weise anspielt oder sie übernimmt und durch Transposition, Vergrößerung, Verkleinerung variiert, begegnet ganz ähnlich in chinesischen Melodien[4]).

Die auf- und absteigende Zacke der Melodiebewegung, die das Hauptthema von Thai oi Kamēn und die Verszeile von Kham hom ebenso auszeichnet, wie die von

[1]) Daß die Ausweichung von einem Ton in die Ober- oder Unterquinte auch in nichtharmonischer Musik einen verschiedenen Gefühlswert hat und daß auch im reinen Nacheinander der Komplex stabil wirkt, wenn der Schwerpunkt unten, dagegen labil, wenn der Schwerpunkt oben liegt, scheint mir eben durch die Richtung der Modulation im Verlauf dieses ganzen Stückes bewiesen. Im einen Falle geht das funktionale Moment — das Gewicht der Tonika — mit der Schwere, die tiefere Töne an sich haben, zusammen, im andern wirkt es dieser entgegen und überwiegt sie sogar. Die dynamischen Eigenschaften der Sukzessivkomplexe — Spannung und Lösung — sind also nicht aus den statischen — Labilität und Stabilität — der Simultankomplexe abgeleitet, sondern beide sind gleich ursprünglich. Auf die mannigfachen Konsequenzen dieser Anschauung kann hier nicht näher eingegangen werden. Eine aber wird durch die Hauptthemen der beiden siamesischen Stücke sehr schön illustriert: daß die aufsteigende Quarte dem zweiten Ton das Übergewicht verleiht, die aufsteigende Quinte nicht. Die von *c* aufsteigende Bewegung charakterisiert in Kham hom das *f* sofort als Tonika, das *g* in Thai oi Kamēn muß erst durch den weiteren Aufstieg zu *d* und die Rückkehr von der Dominante — die stereotype Schlußformel (vgl. Stumpf, S. 116) — bestätigt und gefestigt werden.

[2]) C. Sachs, a. a. O., S. 112ff. (u. Abb. 78); 73; 147.

[3]) Ch'ao-t'ien-tzĕ, a. a. O.

[4]) Ein Analogon bietet auch die Poetik der Lieder der Coraindianer, die wahrscheinlich altmexikanischen Stil bewahrt haben: Konzentration an den Teilschlüssen, die neben anderen Mitteln auch durch Zusammenfassung vorausgehender Gedanken erzielt wird. Vgl. meine Analysen in: K. Th. Preuß, Die Nayarit-Expedition S. 370f., 1912.

Ch'ao-t'ien-tzĕ, ist wohl nicht eine Ostasien eigentümliche Bildung. Emil Naumann[1]) sah in ihr das Merkmal des Bachschen Fugenthemas. Ebensowenig dürfte sich die melodische Modulation, die auf der Grundlage des Quintenzirkels Spannungen und Entspannungen erzeugt durch Entfernung der Tonalität von der Tonika und Rückkehr zum Ausgangspunkt, einem räumlich oder zeitlich begrenzten Stil zuschreiben lassen. Schon in den primitivsten Gesängen, die uns erhalten sind, wie denen der Feuerländer[2]), geben Quinten und Quarten das Maß der Niveauverschiebung bei der Transposition von Motiven. Die Ähnlichkeit von Tönen, die im Quintenverhältnis stehen, mag sie schon den einfachen Tönen, die wir im Laboratorium rein züchten, immanent sein oder erst den obertonhaltigen Klängen, mit denen jede musikalische Praxis ausschließlich zu tun hat[3]), ist eine allgemeine psychische Erscheinung; sie bedingt schon früh die Verwandtschaft der rein melodischen Tonarten, wie später die der harmonischen. Von der Tonika aus wird der Quintenzirkel in aufsteigender, auf die Tonika zu in absteigender Richtung durchlaufen. An und für sich wäre auch das Umgekehrte möglich, sogar ohne Richtungsänderung der Melodiebewegung, wenn nur Quinten und Quarten vertauscht würden. Daß sowohl in chinesischer, wie in siamesischer Musik die erste Art die gewöhnliche ist, legt die Annahme nahe, daß auch hier eine allgemein-psychologische Gesetzmäßigkeit schon das reine Melos beherrscht: es müssen aufsteigende Quinten und absteigende Quarten dieselbe — spannende—, absteigende Quinten und aufsteigende Quarten dieselbe — entspannende — Wirkung haben. Wir wollen uns damit begnügen, diese Tatsachen zu konstatieren, ohne sie zu erklären. Max Meyer[4]) glaubte sie zu einem Zahlengesetz verallgemeinern und aus ihr eine Theorie der Melodie ableiten zu können. Aber der Ausdehnung auf andere Intervallverhältnisse widersprechen die Beobachtungen, und die Intervallnamen durch Bruchzahlen zu ersetzen ist noch keine psychologische Erklärung.

Durch die melodische, großrhythmische und tonale Struktur zeigt jedes der beiden analysierten Stücke seine besondere Physiognomie. Kham hom reiht vier doppelzeilige Strophen aneinander, der zweite Vers ergänzt jedesmal die Auslassungen des ersten, die Ausdehnung dieser Einschiebsel nimmt von Strophe zu Strophe zu, reichere Figuration erhöht die Lebendigkeit des zweiten Verses. Der Großrhythmus — worunter wir die den dynamischen Akzentgestalten der Motive analogen Gewichtsverhältnisse größerer Einheiten (Taktgruppen, Verse, Strophen) verstehen — zeigt die gleiche Steigerung im Anwachsen der Akzente, die tonale Bewegung erzeugt sie durch die zunehmende Entfernung von der Tonika. Wie die ersten Verse durch die knappere motivische Gestaltung, die längeren Zeitwerte, so sind sie auch durch den prägnanten Ausdruck der Tonalität kräftiger, als die zweiten Verse, in denen die Variationen, die Auflösung in kleinere Zeitwerte unterstützt werden durch Häufung der Modulation und die Weite ihres Ausschwungs. Und wie durch die motivischen und rhythmischen Mittel, wird durch die tonalen die Lebendigkeit auch vom Anfang bis

[1]) Über ein bisher unbekanntes Gesetz im Aufbau klassischer Fugenthemen, 1878.
[2]) Melodie u. Skala, Jahrb. d. Musikbibl. Peters 19, 22, 1913.
[3]) Vgl. C. Stumpf, Die Anfänge der Musik, S. 85, 16.
[4]) Contributions to a Psychological Theory of Music. The University of Missouri Studies I. 1, 1901; Experimental Studies in the Psychology of Music, Amer. Journ. of Psych. 14, 1903.

zum Schluß gesteigert: alle Faktoren wirken mit der Beschleunigung des Tempos zu einer fortreißenden Stretta zusammen.

Komplizierter ist die Struktur von Thai oi Kamēn. Die primitive Rondoform hat sich hier zu kunstvoller Architektur entwickelt. Das dreimal wiederholte Hauptthema gliedert das Ganze in zwei Teile, in die je zwei Doppelzeilen symmetrisch eingebettet sind. Diese spannen im ersten Teil ihre Bögen von den Eckpfeilern zu einer Mittelachse, die sie wie den Schlußstein eines Kreuzgewölbes in der Schwebe halten. Hier, genau in der Mitte und auf dem höchsten Punkt der Kuppel, hat sich auch die Tonalität am weitesten vom Ausgangspunkt entfernt, und im Wechsel der funktionalen Bedeutung eines Tones vollzieht sich der Umschwung von Ziel in neuen Start der Modulation. Solcher Bedeutungswandel ist uns an Akkorden eine alltägliche Erfahrung. Aber nicht in später Harmonik dürfen wir das Analogon einer Erscheinung suchen, die im reinen Melos schon wirksam ist. Die Ausweichung von der Tonika geht in Thai oi Kamēn — im Gegensatz zu Kham hom — in Richtung der Unterquinten; vom Wendepunkt geht es dann durch die Reihe der Oberquinten (von der dritten an) zur Tonika zurück. Also dauernder Abfall und dennoch, was eben durch den Umschlag möglich wird, ein geschlossener Zirkel. Erinnern wir uns der typischen Form der Gesänge von den papuanischen Inseln der Torresstraße und vom australischen Festland[1]). Dort sinkt die Melodie von der Mese, die als Schwerpunkt, Ausgang und Ziel die Urform einer melodischen Tonika darstellt, stufenweis herab, bis ein Wechsel der Oktavlage — der nicht eine Änderung der Tonalität, nur der Helligkeit bedeutet — das durch den Stimmumfang gesetzte Grenzhindernis beseitigt. Hier, in den schon höher entwickelten Chören der Nordwestaustralier, geht der Abfall von der Oberquinte zur Tonika (Mese) und über sie hinaus bis zur Unterquinte, aber schon mit der Unterquarte zugleich setzt eine zweite Sängergruppe mit der Parallele in der höheren Oktave ein: die Ringe schließen sich zur Kette ineinander. Mit dem natürlichen, tief schon im Physiologischen wurzelnden Abwärtszuge des Melos verbunden finden wir hier das tonale Gravitationsgesetz wirksam, von dem oben die Rede war. Und nichts spricht deutlicher für seine allgemeine Geltung, als daß die heterophone Musik Siams sich ihm so wenig entziehen kann, wie die harmonische der europäischen Neuzeit.

Wie in Kham hom, so beherrscht auch in Thai oi Kamēn ein einheitlicher Gestalttypus die Glieder niedrigster wie höchster Ordnung: Takte, Doppeltakte, Verse, Gruppen, Teile folgen dem trochäischen Schema Schwer-Leicht, das Metrum ist, wie die Bewegung der Modulation, fallend. Und die großrhythmische Struktur des ganzen ersten Teils ist wieder ein Abbild der tonalen Gewichtsverhältnisse des Hauptthemas.

Die Gesamtform der beiden Stücke ist nicht nur charakteristisch verschieden, sondern geradezu gegensätzlich: Steigerung (Stretta) mit allen Mitteln vom Anfang bis zum Ende in dem einen, beständig wiederholter Abfall (trochäische Form) in dem andern. Es liegt nahe, hierin den Ausdruck verschiedener Gefühle zu suchen, denn „Süße Worte" müssen anders klingen, als „Trauriger Abschied". Und daß wir Europäer Kham hom mehr majestätisch finden als süß-schmeichlerisch (Stumpf, S. 125) und das

[1]) Melodie und Skala, a. a. O., S. 19ff.
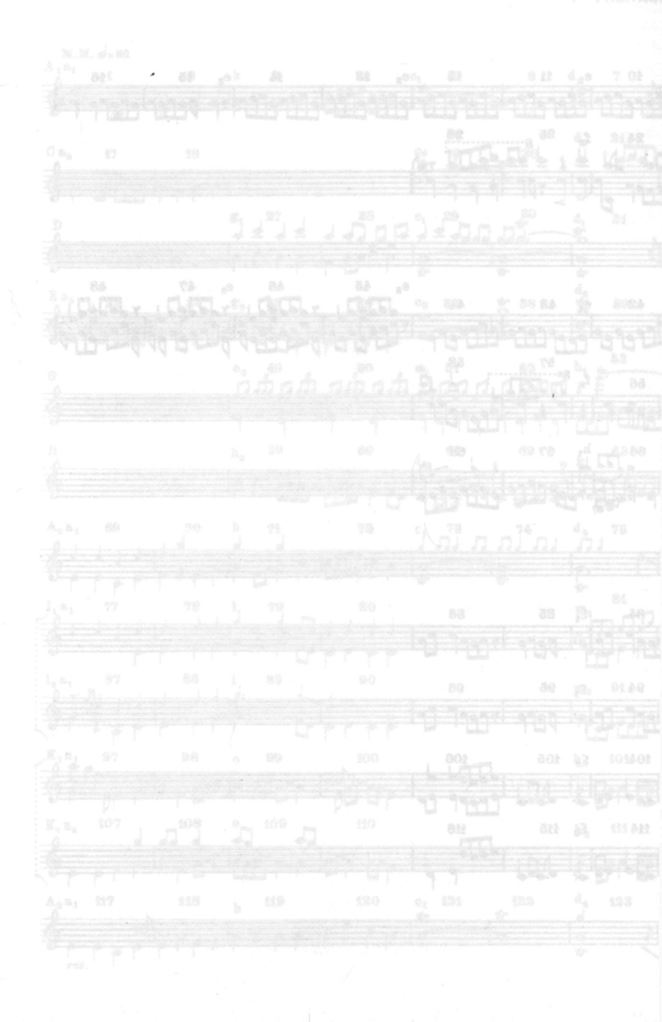
Lebewohl, wie es der Siamese dem Kambodschaner sagt, eher heiter als wehmütig, hätte nichts zu bedeuten. Denn nichts scheint stärker abhängig von Zeit und Volk, als der musikalische Ausdruck der Gemütsbewegungen. Singen doch die Südslawen[1]) Volkslieder aller Art, ebenso wie die Admiralitäts-Insulaner ihre Tanzgesänge, zweistimmig in den Sekundenparallelen, die wir in der ambrosianischen Totenlitanei gern für schauerlich nehmen, und läßt uns doch schon heute manches Couperin'sche Clavecinstück kaum mehr das verspüren, was der Titel verheißt. Dennoch, den Siamesen selbst könnten ihre Melodien Erfüllung des Programms bedeuten. Auch das ist sehr fraglich. Der Rāga geht auf eine Jahrhunderte alte Überlieferung zurück, vom Ursprung und der Geschichte der Titel wissen wir nichts. Vielleicht gehören sie einer Zeit, da die heutige Instrumentalmelodie noch gesungen wurde, und sind der letzte Rest eines längst verschollenen Textes. Vielleicht sind sie jüngeren Datums, und die Lieder werden noch irgendwo gesungen. Allein selbst deren Kenntnis würde uns nichts nützen, denn oft werden alten Weisen neue Texte unterlegt (Stumpf, S. 108), und solche Erneuerung pflegt das Ethos nicht zu schonen, auch wenn es noch nicht ganz verblaßt ist.

Muß also die Frage offen bleiben, ob die Form ein außermusikalisches Gefühl ausdrückt und welches, so kann doch ihre ästhetische Wirkung auf den Hörer, den siamesischen wie den europäischen, nicht fehlen. Nicht als ob die Gesetzmäßigkeiten des Baues und der psychologische Mechanismus ihres Wirkens dem bekannt und gegenwärtig sein müßten, der sich dem unmittelbaren Eindruck hingibt und seine Schönheit genießt. Wenn wir den melodischen Faden mit dem Seziermesser mühsam zerstückeln und zerfasern — mancher verurteilt solche Vivisektion grundsätzlich —, so machen wir den Fluß gerinnen, das lebendige Geschehen muß zum unbewegten Leichnam erstarren, und an diesem erst wird es möglich, die Architektur des nun überschaubaren Ganzen zu erkennen. Unbildlich: wir brauchen Noten, die freilich durch das Auge wieder hörbar werden, aber auch Zeichen und Schemata, die es nicht werden. Und wenn sich so dem und dem analysierenden Verstande wunderbare Gesetze und Regeln enthüllen, die das Ganze ordnen und noch die unscheinbarste Einzelheit, wie ist es denkbar, daß der Schöpfer ohne Schrift sie gefunden habe, ja, sich ihrer zweifellos nicht mehr bewußt war, als der Spieler und Hörer? Wir lehren den Sonatensatz, die Kunst der Fuge, und selbst Beethoven seufzt unter der harten Arbeit des Erwerbens, ehe er besitzt, was er ererbt von seinen Vätern hat. Das Erbe des konservativeren Orientalen ist reicher, er übernimmt im Rāga nicht die Gußform, sondern das fertige Modell, dazu den Stil der heterophonen und figurativen Ausschmückung, dem er treu bleibt beim Ziselieren immer neuer Ornamente aus dem Stegreif.

Wie aber ist das Modell selbst entstanden, das die Struktur schon in allem Wesentlichen verkörpert? Gerade die formale Einheitlichkeit gibt die Antwort auf diese sehr europäische Frage. Unbegreiflich ist sie nur, solange man sie als künstlich, als die beabsichtigte zusammensetzende Arbeit eines „Komponisten" ansieht. Die Weise aber ist ein Organismus und im ersten Einfall liegt bereits die Organisation und die treibende Kraft, die ihn zur Entfaltung bringt. Die trochäische Einstellung ist mit zwei Halben gegeben: sie fordern den Doppeltakt, dieser die viertaktige Gruppe, und das acht-
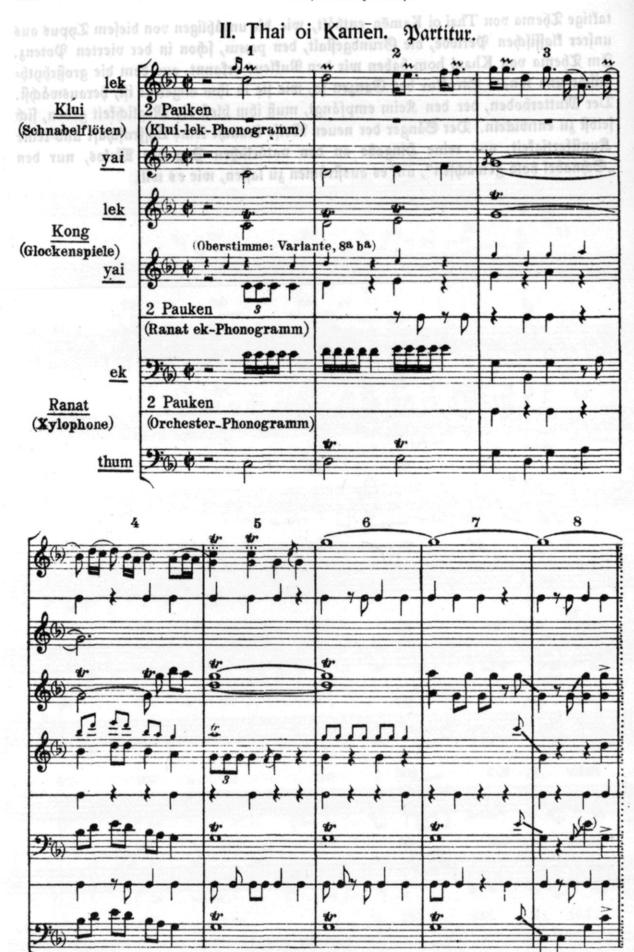
[1]) Ludwig Kuba, III. Kongreß der IMG Wien 1909, S. 271 ff.

I. Thai oi Kamèn. Gesamteindruck.
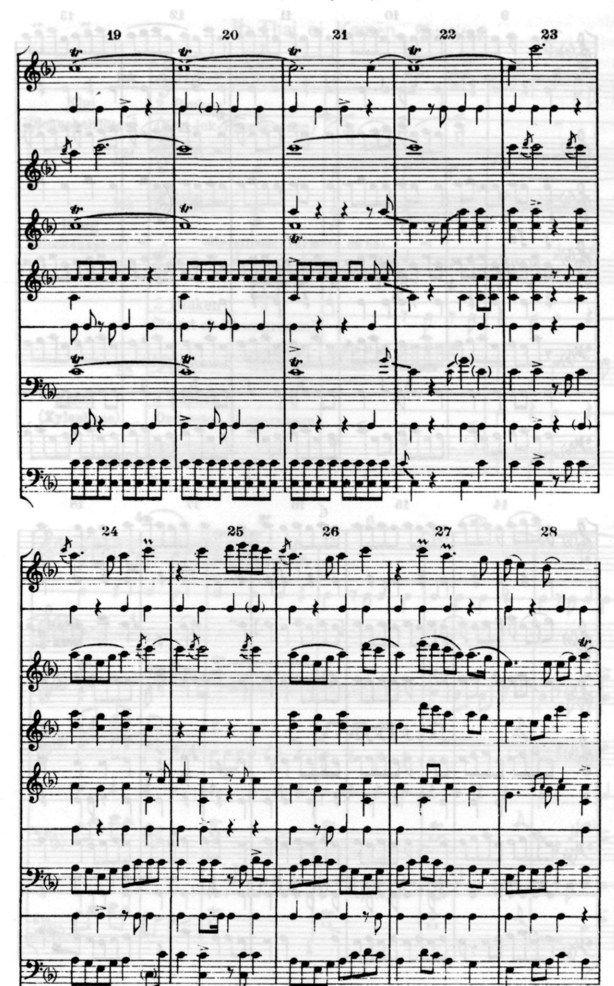


taktige Thema von Thai oi Kamēn enthält, wie die unzähligen von diesem Typus aus unsrer klassischen Periode, die Grundgestalt, den passus, schon in der vierten Potenz. Im Thema von Kham hom haben wir den Nukleus erkannt, aus dem die großrhythmische und tonale Struktur des Ganzen so, wie sie in ihm angelegt ist, herauswächst. Der Mutterboden, der den Keim empfängt, muß ihm bloß die Möglichkeit geben, sich selbst zu entwickeln. Der Sänger der neuen Weise braucht keine Wissenschaft und keine Kunstfertigkeit, nur reine Hingabe an den natürlichen Zug des Melos, nur den „Schnabel hold gewachsen", um es ausströmen zu lassen, wie es will.
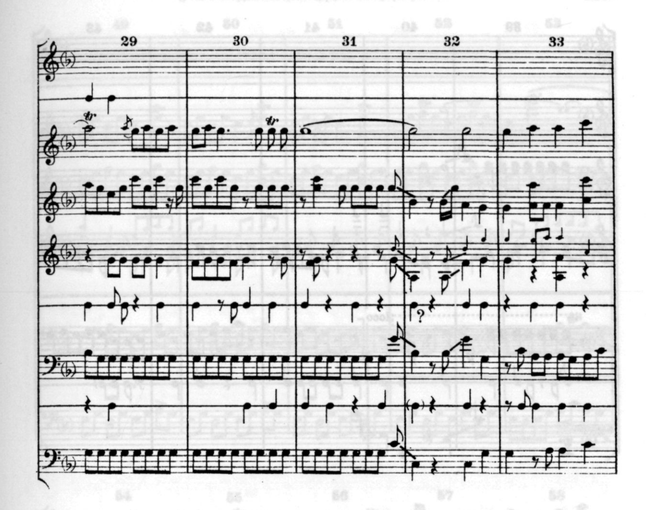
II. Thai oi Kamen. Partitur.
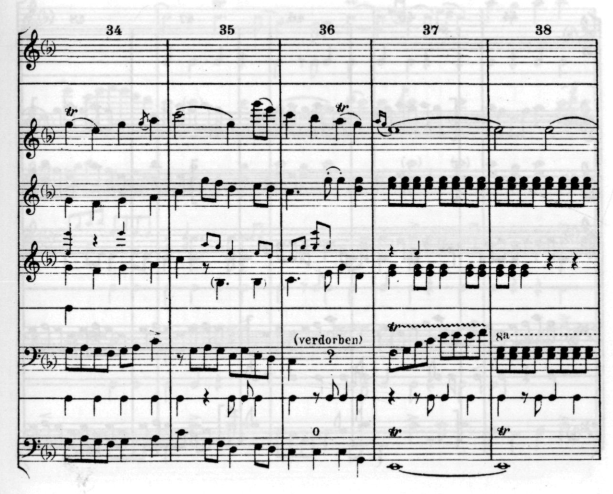


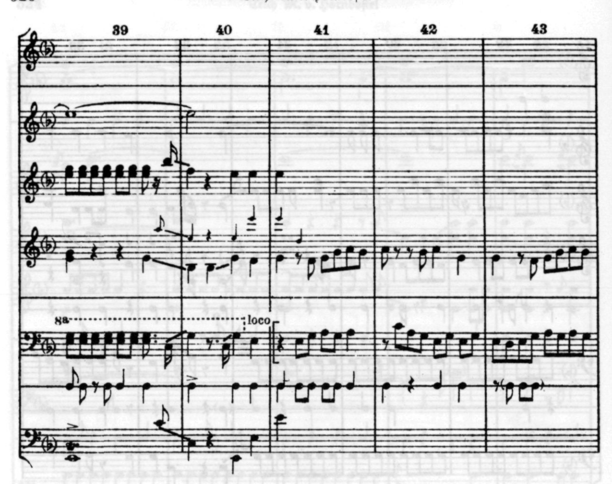
9 10 11 12 13
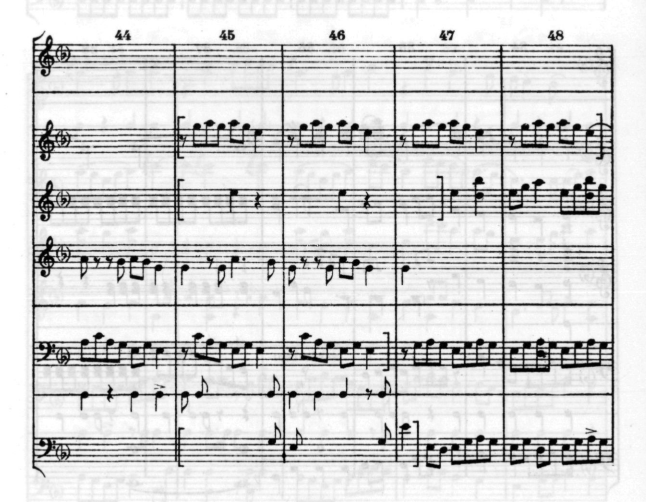
14 15 16 17 18
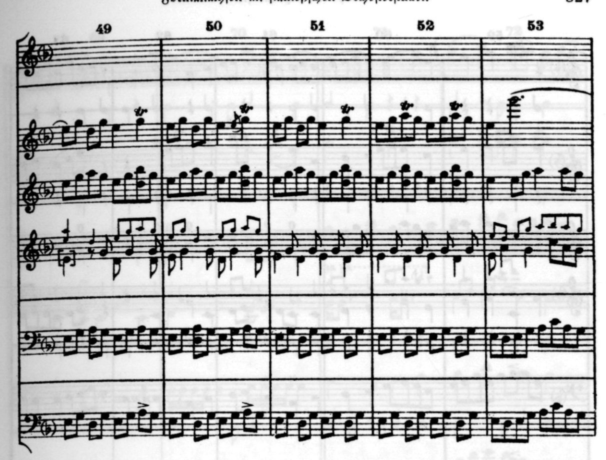

19
20
21
22
23
24
25
26
27
28


29
30
31
32
33
tr
?
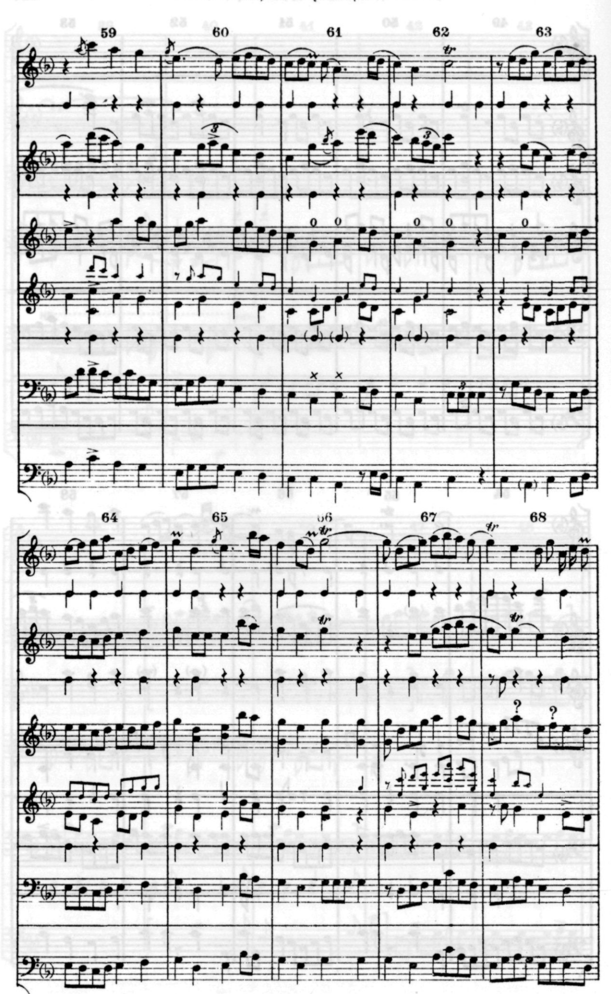

34
35
36
37
38
tr
(verdorben)
?
8a
0


39
40
41
42
43
8a
loco
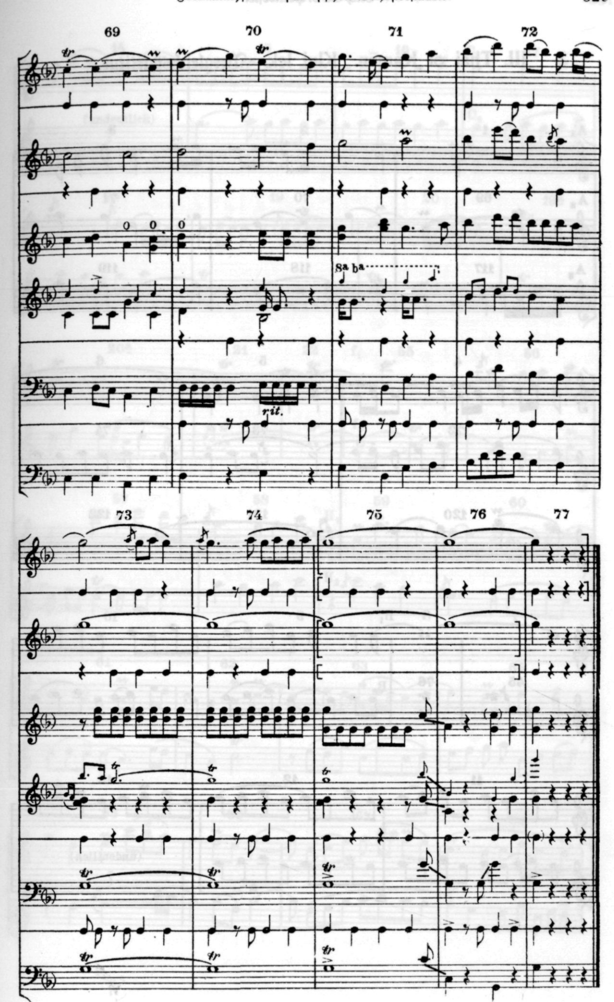

44
45
46
47
48
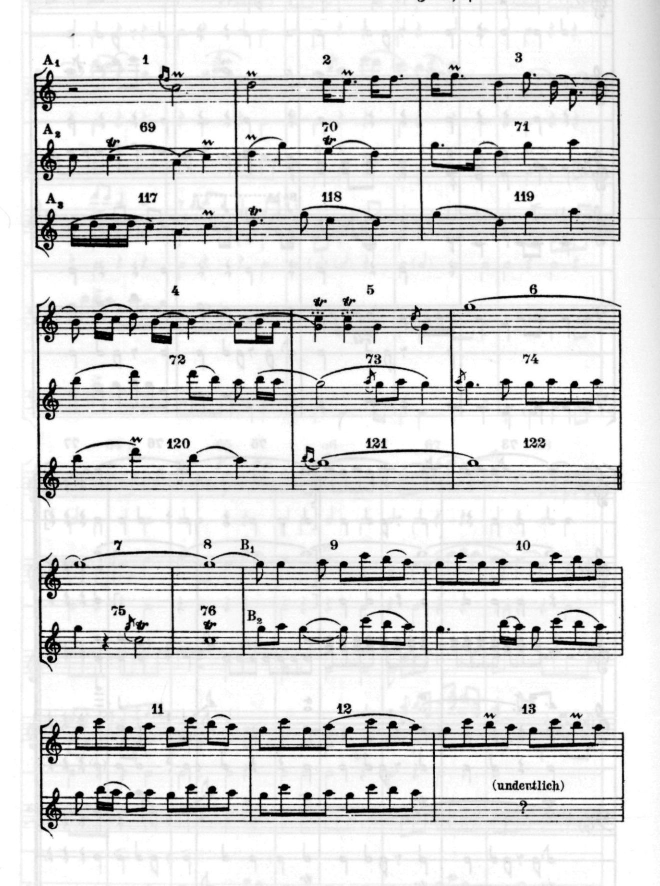


54 55 56 57 58
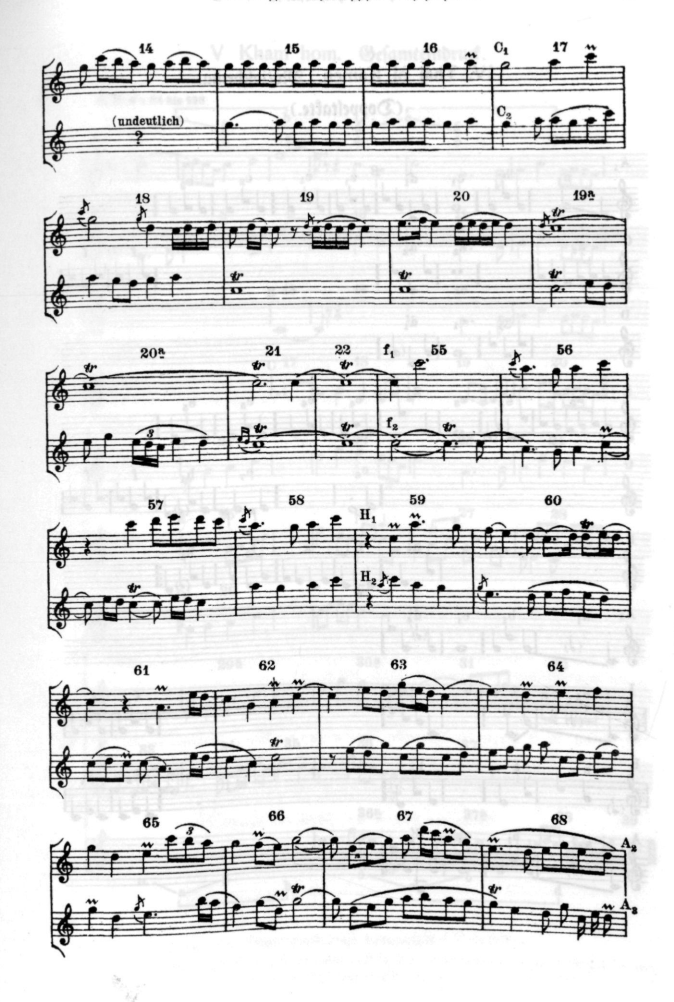


59
60
61
62
63
64
65
66
67
68


69
70
71
72
rit.
8a
73
74
75
76
77

III. Thai oi Kamēn. Klui lek. Vergleichspartitur.
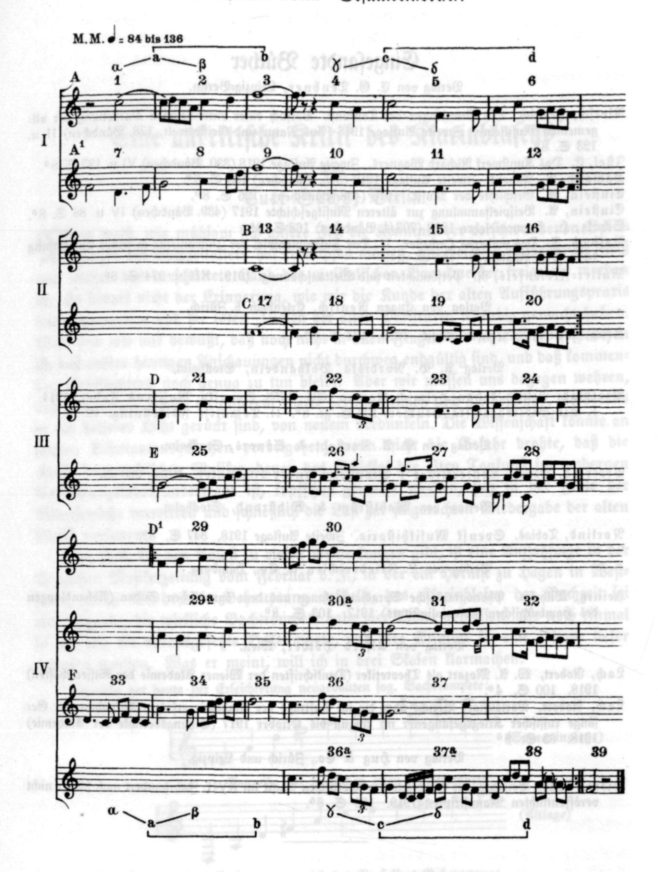



14
15
16
C_1
17
(undeutlich)
?
C_2
18
19
20
19a
20a
21
22
f_1
55
56
f_2
57
58
H_1
59
60
H_2
61
62
63
64
65
66
67
68
A_2
A_3

IV. Thai oi Kamen. Motivschema.

(Doppeltakte.)

V Kham hom. Gesamteindruck.



Eingesandte Bücher

Verlag von B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

Rietsch, Heinrich. Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer entwickelnden Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Zweite Auflage 1918 (Aus Natur und Geisteswelt, 178. Bändchen) II u. 123 S. 8°.

Istel, E. Das Kunstwerk Richard Wagners. Zweite Auflage 1918 (330. Bändchen) VI u. 125 S. 8°.

Hamann, R. Ästhetik. Zweite Auflage 1919 (345. Bändchen) 133 S. 8°.

Einstein, A. Geschichte der Musik. 1918 (438. Bändchen). 126 S. 8°.

Einstein, A. Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte 1917 (439. Bändchen) IV u. 88 S. 8°.

Scholz, H. Harmonielehre 1920 (703/4. Bändchen) 168 S. 8°.

Volbach, F. Das moderne Orchester. II. Das Zusammenspiel der Instrumente in seiner Entwicklung 1919 (715. Bändchen). 122 S. 8°.

Müller-Freienfels, R. Persönlichkeit und Weltanschauung. 1919. XII u. 274 S. 8°.

Verlag von Eugen Rentsch, Erlenbach b. Zürich.

Krug, Walther. Die neue Musik. 1919. 124 S. 8°.

Verlag A. B. Nordiska Bokhandeln, Stockholm.

Vretblad, Patrik. Johan Helmich Roman 1694—1758, Svenska Musikens Fader, 1914. I. Bio-Bibliografiska Studier, 132 S. gr. 8°. II. Tematisk Förteckning. 92 S.

Verlag von P. A. Norstedt & Söners, Stockholm.

Vretblad, Patrik. Konsertlivet i Stockholm under 1700-Talet. 1918. 298 S.

Verlag von Wahlström & Widstrand, Stockholm.

Norlind, Tobias. Svensk Musikhistoria. Zweite Auflage 1918. 347 S. 8°.

Verlag von L. Friederichsen & Co., Hamburg.

Heinitz, Wilhelm. Phonographische Sprachaufnahmen aus dem ägyptischen Sudan (Abhandlungen des Hamburgischen Kolonialinstituts) 1917. 103 S. 8°.

Verlag von Alfred Hölder, Wien.

Lach, Robert, W. A. Mozart als Theoretiker (Denkschriften der Wiener Akademie der Wissenschaften) 1918. 100 S. 4°.

Lach, Robert. Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der Akademie erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener im August bis Oktober 1917 (Sitzungsberichte der Akademie) 1918. 63 S. 8°

Verlag von Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Diem, Nelly. Beiträge zur Geschichte der schottischen Musik im XVII. Jahrhundert nach bisher nicht veröffentlichten Manuskripten 1919. 185 S. 8°.

Ausgegeben am 1. April 1920.

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich Prof. Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstr. 2 III, an den alle Sendungen zu richten sind.

Eine unkritische Kritik des Klarinblasens

Von

Curt Sachs, Berlin

Man weiß, wie mühsam sich unsere Zeit die Kenntnis der verschwundenen Spielweisen des Bachzeitalters hat erkämpfen müssen, mit welchem Aufgebot an Fleiß und Wissen das verschüttete Land der musikalischen Barockmeister freigelegt worden ist. Es bedarf nicht der Erinnerung, wie wir die Kunde der alten Aufführungspraxis wiedergewonnen und die toten Zeichen der alten Partituren lebendig gemacht haben. Wohl sind wir uns bewußt, daß noch nicht in allen Fragen das letzte Wort gesprochen ist, daß unsere heutigen Anschauungen nicht durchweg endgültig sind, und daß kommenden Geschlechtern noch genug zu tun bleibt. Aber wir müssen uns dagegen wehren, daß unberufene Hände an unserem Werke herumpfuschen und Tatbestände, die bereits in ein helleres Licht gerückt sind, von neuem verdunkeln. Die Wissenschaft könnte an solchen Dilettantenversuchen vorbeigehen, wenn nicht die Gefahr drohte, daß die Kreise der praktischen Musiker, denen das Schicksal der alten Tonkunst im modernen Aufführungsleben anvertraut ist, kopfscheu gemacht werden, sich in der Fülle der Widersprüche verwirren und schließlich die Lust zur stilgerechten Wiedergabe der alten Musik verlieren.

Der Fall, der den Anlaß zu diesen Bemerkungen gibt, ist eine Aufsatzfolge in der Deutschen Musikerzeitung vom Februar d. J., in der ein Hornist zu Hagen in Westfalen, Otto Tiedt, die Behauptung aufstellt, das Klarinblasen der Bachzeit sei eine Legende, die wirkliche Bachtrompete habe vier Meter gemessen, also noch einmal so viel wie die vorausgesetzte D-Trompete, und ihre Stimme sei eine Oktave tiefer geblasen worden. Was er meint, will ich in drei Skalen klarmachen.

Tonreihe der heute zur Erleichterung neugebauten sog. Bachtrompete:

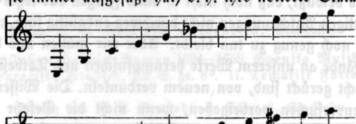


Tonreihe der wirklichen alten Bachtrompete:

Tonreihe der alten Bachtrompete nach des Verfassers Behauptung:



Auf der (mittleren) Trompete sei das Blasen der höchsten Lage unmöglich, auf der kleinen Ersatztrompete bei sehr minderwertigem Klang äußerst schwer, auf der großen Viermetertrompete aber (in der tieferen Oktave) bei glänzendem, edlem Ton verhältnismäßig leicht. Daran ist nur richtig, daß die kleinen hoch D-Trompeten durchaus glanzlos und wider den Geist des Instrumentes sind. Die Behauptung, auf der mittleren Trompete sei die Klarinlage unmöglich, mag für den heutigen Durchschnittsbläser gelten, erledigt sich aber nicht nur durch den alten Brauch, ein ganz besonderes, tellerflaches Mundstück für das Klarinblasen zu nehmen, sondern vor allem durch die ausschließliche Gewöhnung des alten Klarinbläsers an die höchste Lage und durch die Tatsache, daß diese ausnahmsweise hohen Stellen wie die meiste Musik der alten Zeit dem einen oder andern ausnehmend begabten und einseitig geübten Bläser auf den Leib geschrieben worden sind. Der Kern der Ausführungen aber, die Unterstellung einer Viermetertrompete — eines Instrumentes also, das noch eine Terz unter der Baßposaune und der Baßtuba gestanden hätte — ist unverzeihlich in einem Lande, dessen Instrumentensammlungen viele Dutzende genau bezeichneter und datierter Trompeten aus der Bachzeit der Öffentlichkeit zugänglich machen. Die Bachtrompete ist ein Zweimeterinstrument, und ihre Stimmen sind in dem Sinne zu spielen, wie man sie immer aufgefaßt hat, d. h. ihre notierte Skala
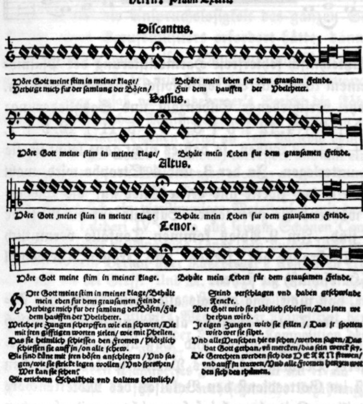


klingt

Der Zerbster Lutherfund

Von

Hans Joachim Moser, Halle a. S.

Die gelegentlich der Auseinandersetzung der Askanier mit dem anhaltischen Lande vorgenommene Trennung der Aktenbestände im herzogl. Haus- und Staatsarchiv Zerbst hat kürzlich dem dortigen Archivdirektor Geheimrat Dr. Wäschke einige Musikalien des 16. Jahrhunderts in die Hand gespielt. Ein vierstimmiger Tonsatz auf einem Einblattdruck trägt den Namen Luther's. Von einer der musikalischen Handschriften hatte der Entdecker in einem Vortrage bemerkt, ihre Züge ähnelten dem Duktus der Luther'schen Hand, was dann in der Presse dahin mißverstanden worden ist, als handle es sich um umfangreiche Notenniederschriften des Reformators selbst. Doch hat D. O. Albrecht seitens der Kgl. Lutherkommission bestätigt, daß von Lutherschen Autographen nicht die Rede sein kann. Auf die erwähnten Zeitungsnotizen hin wandte ich mich an das Zerbster Archiv und die Lutherkommission um Auskunft, und beide Stellen überließen mir in dankenswerter Weise die Bearbeitung der Funde[1]).



Klage vnd bitte zu Gott/wider Die alten (der alten schlar gen) Religion vnd ihre Schutz heirn. Psalm Lxiiii.

Discantus.

Höre Gott meine stim in meiner klage/ Behüte mein leben fur dem grausam Feinde.
Verbirge mich fur der samlung der Bösen/ Fur dem hauffen der Vbeltheter.

Bassus.

Höre Gott meine stim in meiner klage/ Behüte mein Leben fur dem grausamen Feinde.

Altus.

Höre Gott meine stim in meiner klage Behüte mein Leben fur dem grausamen Feinde.

Tenor.

Höre Gott meine stim in meiner klage. Behüte mein Leben für dem grausamen Feinde.

HOre Gott meine stim in meiner klage/Behüte mein eben fur dem grausamen Feinde. Verbirge mich fur der samlung der Bösen/Für dem hauffen der Vbeltheter.
Welche jre Zungen scherpffen wie ein schwert/Die mit jren gifftigen worten zielen/ wie mit Pheilen.
Das sie heimlich schiessen den Fromen / Plötzlich schiessen sie auff jn/on alle schew.
Sie sind kůne mit jren bösen anschlegen / Vnd sagen/wie sie stricke legen wollen / Vnd sprechen/ Wer kan sie sehen?
Sie ertichten Schalkheit vnd haltens heimlich/ Feind verschlagen vnd haben geschwinde Rencke.
Aber Gott wird sie plötzlich schiessen/Das jnen we be thun wird.
Jr eigen Zungen wird sie fellen / Das jr spotten wird wer sie sihet.
Vnd alle Menschen die es sehen/werden sagen/Das hat Gott gethan/vñ mercken/das sein werck sey.
Die Gerechten werden sich des HERRN frewen/ vnd auff jn trawen/Vnd alle Fromen hertzen werden sich des rhümen.
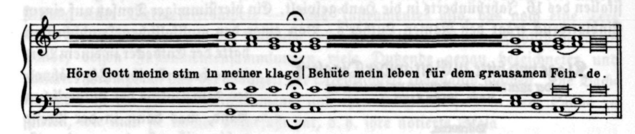
D. Mart. Luther.

A) Ein fliegendes Blatt von 334 mm Breite und 415 mm Höhe, ohne Angabe von Ort, Jahr und Drucker, doch konnte ich durch den Vergleich der Drucktypen, des Papiers und des Wasserzeichens feststellen, daß es 1546 von Joseph Klug in Wittenberg, also in Luther's unmittelbarer Umgebung im Jahre seines Todes, hergestellt worden sein muß, und zwar

[1]) Besonders zu danken habe ich Herrn Pfarrer i. R. D. Albrecht in Naumburg für eine ganze Reihe literarischer Nachweisungen, Herrn Geh. Konsistorialrat Prof. Joh. Ficker in Halle, der mit mir die stellenweise schwer leserlichen Handschriften durchging, Herrn Prof. Joh. Wolf in Berlin und Prof. Peter Wagner in Freiburg (Schweiz) für gelegentliche gütige Auskünfte, Herrn stud. theol. Mertens in Halle für die Anfertigung des Lichtbildes.

zusammen mit folgender Druckschrift, die als Anhang den gleichen Gesangstext enthält: „An Kurfürst zu Sachsen vnd Landgrafen zu Hessen, D. Mart. Luther, von dem gefangen H. zu Brunswig. Sampt den Lxiiii vnd Lxxvi. Psalmen zu Ende hin angesetzt. Wittenberg, Joseph Klug. MDXLVI"[1]). Die Vergleichung mit dem Exemplar der Waisenhausbibliothek zu Halle[2]) ergab bloß einige geringe Unterschiede in der Rechtschreibung. Das Zerbster Blatt lautet, wie es obiges Facsimile zeigt.

Da der Text die bekannte Luthersche Verdeutschung des 64. Psalms darstellt[3]), was damals jedermann wußte, so kann die auffallend groß gedruckte Unterschrift des Reformators (13 mm hohe Majuskeln) doch wohl nur den Sinn haben, ihn als Urheber des Tonsatzes zu bezeichnen, auf dem überhaupt der Akzent des ganzen Blattes liegt. In Partitur gesetzt, wobei die Reperkussionstöne als solche kenntlich gemacht seien, lautet der Gesang folgendermaßen:



Es ist eine sehr einfache, aber satztechnisch fehlerfreie Harmonisierung der Psalmodie, in der die vier Stimmen auf einem tonus currens rezitativisch faurbourdonnieren. Die zehn Strophen sind von sehr verschiedener Silbenzahl und Satzgliederung: 11 + 13, 11 + 14, 11 + 11 + 4, 9 + 7 + 4, 12 + 3 + 8 + 3 + 5, 11 + 12, 9 + 7, 9 + 9, 9 + 4 + 5 + 3 + 4, 11 + 5 + 13 Silben, so daß es nicht ganz leicht ist, sie alle der zweiteiligen Singweise zu unterlegen. In der 3. und 4. Strophe wird wohl der zweite Tonfall wiederholt, in der 5. das zweite und dritte Glied auf die Wiederholung des Vorderteils gesungen, während die zwei letzten Satzteile auf die Melodie des Nachsatzes zusammenzufassen sind. Im 9. Absatz kommen Tonfälle vermutlich nur auf „sagen" und „sei", in der Endstrophe auf „freuen" und „trauen" (beidemal Trugschluß) sowie auf „rhümen" (Halbschluß) zu stehen.

Bemerkenswert erscheint weiter, daß nicht, wie damals allgemein üblich, der Tenor, sondern der Diskant durch doppelte Textunterlegung als Hauptstimme kenntlich gemacht ist, und daß in der Druckanordnung Sopran und Baß unmittelbar untereinanderstehen, was wohl zu größerer Bequemlichkeit des Partiturspielers geschehen ist. Anscheinend sollte der Organist im Gottesdienst den Vokalsatz des Motettenchors unterstützen, was dem sonst gegenteiligen Zeitgebrauch insofern nicht zu widersprechen braucht, als es sich hier ja um einen Gebetspsalm, nicht um ein Gemeindelied handelt, für das bekanntlich das 16. Jahrhundert noch keine Orgelbegleitung kannte. Liturgisch wurde das Stück wohl vorzugsweise den Nebengottesdiensten (Vesper und Mette) eingeordnet. Daß in ähnlicher Weise damals auch sonst Psalmen faurbourdonniert worden sind, lehrt unter anderen Beispielen das eigenartige, sich scharf von der

[1]) Vgl. Bindseil, Dr. Martin Luthers Bibelübersetzungen, Halle 1841, S. 9 III A b.

[2]) Achte Schrift eines Sammelbandes mit der Signatur 49 B 9; Bindseil kennt sonst nur noch ein Exemplar in Lübeck.

[3]) Vgl. Bindseil-Niemeyer, Luthers Bibelübersetzung.

übrigen Polyphonie abhebende „Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar" im 111. Psalm von Balthasar Resinarius[1]) sowie das „Führe uns nicht in Versuchung" im Pater noster des Hieronymus Praetorius[2]). Diese Notierungsweise mit den Außenstimmen untereinander erinnert bereits bedeutsam an den „Generalbaß und Generalsopran", die beide Christof Demantius in seinen „Triades harmoniae" von 1619 den deutschen Organisten glaubte darbieten zu müssen — eine wichtige Vorstufe zum Kontinuospiel.

Bei dieser Gelegenheit sei auf ein Luther'sches Wort hingewiesen, in dem ich einen schätzbaren Frühbeleg für das vor Ganassi sonst wohl kaum bezeugte Arrangement für Solostimme und Klavierbegleitung sehe. Der Reformator schreibt 1535 an den Organisten Matthias Weller in Freiberg:

„Darumb, wenn Ihr traurig seid und will überhand nehmen, so sprecht: Auf! Ich muß unserm Herrn Christo ein Lied schlagen auf dem Regal (es sei Te deum laudamus oder Benedictus usw.); denn die Schrift lehret mich, er hört gern fröhlichen Gesang und Saitenspiel. Und greift in die Claves und singet drein, bis die Gedanken vergehen, wie David und Elisa taten."

An Luther's musikalischer Autorschaft kann nicht wohl gezweifelt werden. Für sie zeugt einmal die Anspruchslosigkeit des ganzen Satzes, dessen Herstellung kaum die Künste eines Berufsmusikers erfordert hätte, dann aber auch alles andere, was wir über Luther's tonsetzerische Schulung und Betätigung wissen. Um nicht oft Gesagtes zu wiederholen,[3]) sei nur kurz folgendes zusammengestellt:

1. Luther besaß nach Ratzeberger's Bericht die Fähigkeit, einen fehlerhaften polyphonen Satz beim häuslichen Musikmachen rasch zu spartieren und in Ordnung zu bringen.

2. Nach seinem eigenen Brief an Joh. Agricola vom 15. 5. 1530 hat er einen dreistimmigen Satz, den er „in cloaca" gefunden, verbessert und um einen eigenen kontrapunktischen Vagans vermehrt, um einen Wittenberger momus musicus damit naszuführen.

3. In dem Schauspiel „Lazarus" von Joachim Greff, der dem Lutherkreis persönlich nahestand, findet sich ein vierstimmiger Motettensatz mit der Überschrift „Non moriar sed vivam D. Martini Lutheri IV vocum aus seinem Schönen Confitemini"[4]). Nun hat zwar Bedenken erregt, daß jener gleichnamige Tenor, den Luther 1530 in Coburg an die Wand geschrieben, und der sich in dem Bericht über Ratzeberger's Abscheiden erhalten hat, eine völlig andere Melodie aufweist als bei Greff. Und M. Runze hat Luther's Verfasserschaft an dem Greff'schen Tonsatz noch besonders deshalb in Frage stellen zu müssen geglaubt, weil nach Mitteilung von G. Kawerau ein noch unveröffentlichtes Wernigeröder Manuskript berichtet, auf jenen bekannten Coburger Lutherbrief an Senfl mit der Bitte um Komposition des lebensmüden „In pace in id ipsum" habe der Münchener Meister dem hochverehrten Reformator statt dessen die Vertonung des lebensbejahenden Psalmverses „Non moriar sed vivam" als Ermunterung und Anspornung zugesandt. Diese an sich recht wahrscheinliche Erzählung, die einen hübschen Charakterzug in

---

[1]) Rhaw's Gesenge f. d. gem. Schulen v. 1544, Neuausg. v. J. Wolf, DDT Bd. 34, S. 87.

[2]) Neuausg. v. H. Leichtentritt, DDT Bd. 23, S. 15. Vielfach auch bei Heinr. Schütz.

[3]) August Jakob Rambach, Über Luthers Verdienst um den Kirchengesang usw. (Hamburg 1813). Gad, De Luthero liturg., Hafniae 1840. J. A. Freytag, Lutherus musico-liturgus. Joh. Wolf, Luther u. d. mus. Lit. d. ev. Hauptgottesdienstes (Sbd. JMG III). J. W. Lyra, Liturg. mus. Erläuterung v. Luthers „Deutscher Messe" (hsg. v. M. Herold 1904). Joh. Rautenstrauch, Luther u. d. Pflege der kirchl. Musik in Sachsen (1907). K. Storck, Luther und die Musik (1917). K. Balthasar, Luther der Sänger des deutschen Volkes (1917). G. Bauernfeind, Luther als Musiker (1917). Karl Löwe, Luthers Verdienst um die Kirchenmusik (hsg. v. M. Runze, 1917) usw., usw.

[4]) R. v. Liliencron in Vj. f. MW. VI, 123 ff., praktische Neuausg. v. O. Richter (1917 bei Breitkopf & Härtel).

Senfl's Porträt einfügt[1]), scheint mir alles aber gerade zugunsten der Echtheit der Lazarus-Einlage zu klären: m. E. ist jener Tenor bei Ratzeberger, den Luther in Coburg an die Wand geschrieben hatte, identisch mit dem Cantus firmus des ihm von Senfl als so überraschende Antwort zugegangenen, seither verschollenen Motettsatzes; Luther wollte eben Senfl's feinsinnige und warmherzige Mahnung zu rechter Befolgung dauernd vor Augen haben. Und später hat Luther dann wohl, gewissermaßen aus Dankbarkeit gegen den Spruch, der ihm 1530 so gut in seiner Anfechtung geholfen, eine eigene Vertonung versucht, die nun bei Greff vorliegt, wie schließlich Joh. Walther seinerseits noch eine dritte Bearbeitung zu fünf Stimmen für sein Chorgesangbuch zu liturgischen Zwecken geschrieben hat; eine Vertonung des „In pace" von Senfl selber hat sich, allerdings unvollständig, in Zwickau gefunden[2]). Noch eine Bemerkung zu Luther's Brief an Senfl: daß er nach seiner Angabe das „In pace in id ipsum" noch nie komponiert gefunden, beruhte wohl nur auf Zufall, denn es gab z. B. längst die vortreffliche Vertonung von Alexander Agricola, die neuerdings durch Riemann's Handbuch der Musikgeschichte[3]) wieder bekannt geworden ist. Auch die später von Sixt Dietrich unternommene Komposition dieses Textes hängt vermutlich noch mit dem Lutherbrief an Senfl zusammen: entweder ist dieser Brief wie Kroyer[4]) aus dem Abschwenken Pater Wolfgang Seidel's wahrscheinlich gemacht hat, bereit, früh in der deutschen Öffentlichkeit bekannt geworden und hat Dietrich den Gedanken eingegeben, sich anläßlich seines Wittenberger Besuchs 1540 mit dieser Komposition bei Luther günstig einzuführen — oder der Reformator hat ihm bei jener Gelegenheit selbst von seinem damals an Senfl gerichteten, aber unerfüllt gebliebenen Wunsch erzählt und ihn so zu einem eigenen Versuche angeregt; gerade 1540 veröffentlichte Dietrich ja diese Komposition zu 6 Stimmen bei Kriesstein.

4. dient zum Beweis für Luther's Komponistentum, daß nach Ratzeberger's Zeugnis beim Singekränzchen im Lutherhause „Didonis novissima verba", vom Reformator selbst vertont, in Melanchthon's Beisein mehrstimmig gesungen worden sind[5]). Also ein ausdrücklicher Beleg für vielleicht nur eine von noch vielen verlorenen Lutherkompositionen. Hierzu darf als Beglaubigung herangezogen werden, daß Luther nach Walther's Zeugnis diesem auf die Frage, woher er das Komponieren so gut verstünde, lächelnd geantwortet hat, der Poet Virgilius habe ihn solches gelehrt. Im Hinblick auf jene Aenaeis-Komposition kann das recht wohl heißen, Virgil's Dichtungen hätten ihn recht eigentlich zum Komponieren hingeführt und so zur Bewältigung auch der von Walther angedeuteten tonsetzerischen Aufgaben geschickt gemacht.

5. besitzen wir das Zeugnis Joh. Walther's über Luther's Komposition der Akzente zur deutschen Messe und des deutschen Sanctus „Jesaia dem propheten" — letzteres Stück trotz des großen Umfangs eine ganz meisterliche Melodie. Dabei ist sehr bemerkenswert, daß der Gewährsmann dieses Lied ausdrücklich „unter anderen" nennt, also von Luther's Verfasserschaft auch noch an anderen Singweisen fest überzeugt war. Und wenn irgendwer, so konnte Walther darüber genau Bescheid wissen. Käme ihm selbst die Abfassung der Melodien wichtiger Lutherlieder zu, so hätte er es mit innerster Notwendigkeit gerade an dieser Stelle irgend zu verstehen geben müssen.

---

[1]) Dabei allerdings im Widerspruch zu den Berichten von Matthesius und Selnecker, die von der Vertonung beider Stücke sprechen. Vielleicht kommt die vermittelnde Fassung David Köler's (DTB III, 2 S. LII) der Wahrheit am nächsten: Senfl habe erst das „Non moriar", später aber auch noch das „In pace" an Luther gesandt.

[2]) Kroyer in DTB III, 2 S. LV.

[3]) II, 1 S. 190f. nach Petrucci's Canti CL.

[4]) DTB Bd. III, 2 S. LI.

[5]) Daß man bei Luther auch schon Lasso gesungen habe, wie der noch bei Rautenstrauch spukende, vorgebliche Brief des Hieronymus de Lokr an Jan van Stiegen berichtet, erscheint nicht ganz geheuer. (Siehe schon M. f. M. XI 149). Der Herausgeber Fétis, dem als Lasso's Geburtsjahr noch 1520 galt, mag ein landsmännisches Interesse daran gehabt haben, dem „belgischen Orpheus" ein kleines Denkmal seines frühen Ruhms zu setzen. Nach Sandberger's einwandfreier Beweisführung war Orlando jedoch bei Luther's Tode erst ein 15—18jähriger Jüngling, von dem noch nichts gedruckt war, geschweige denn in Norddeutschland schon bekannt gewesen wäre. — Nach einer, allerdings ziemlich apokryphen, Überlieferung bei Rambach soll noch Händel sich an ihm vorliegenden Autographen polyphoner Kompositionen Luther's erbaut haben — vielleicht waren das aber nur alte Motetten über Luther'sche Lieder?

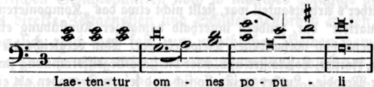
6. Weiter bestätigt diesen Sachverhalt das Autograph des Luther'schen Briefes an Walther vom 20. 12. 1527, das eine noch vereinfachte Form der deutschen Lektionstöne in recht selbstherrlicher, durchaus fachmännisch kommentierender Weise angibt. Das Faksimile hiervon am Schluß des 19. Bandes der Weimarer kritischen Gesamtausgabe[1]) zeigt eine völlig ausgeschriebene Musikerhand, die selbst noch in offensichtlicher Eile die gewünschten Notenbilder fehlerfrei hinsetzt.

7. Wir besitzen[2]) die autographische Abbildung einer, wenn auch sogleich wieder verworfenen Singweise von Luther's Hand zu seinem Vaterunserlied am Schluß von C. v. Winterfeld's Buch über Luther's Kirchenlieder (1840).

8. Nach dem klaren Zeugnis des Wittenberger Pastors Paul Eber, der Luther noch intim gekannt hat und selbst ein vortrefflicher Kirchenliedersänger gewesen ist, hat der Reformator „die Stücke des Katechismus und etlich Bet- und Dankpsalmen Davids in deutsche Reime und liebliche Melodien gefaßt."

9. Sleidanus, der ebenfalls noch nicht in die spätere Epoche der evangelischen Legendenbildung gehört, sagt in seiner Reformationsgeschichte zu „Ein feste Burg": „Er hat Versfüße und Melodie hinzugefügt, die mit dem Stoff sehr übereinkommen und zur Gemütserhebung geeignet sind."

Hierbei ein kurzes Wort über O. Kade's gelegentlich immer noch in der Literatur auftauchende Behauptung in seiner Einleitung zum Neudruck des Walther'schen Chorgesangbuchs von 1524[3]), diese Melodie könne nur von Walther stammen, da sie bereits 1524 in einer seiner lateinischen Motetten vorkomme. Was ist der ganze Tatbestand? Walther bringt mitten in einer secunda pars an einer einzigen Stelle, zudem in der Begleitstimme, den Brocken:



Sonst von dem Lutherliede keine Note. Und auch dieser Kontrapunkt kehrt im weiteren Verlauf des Stückes nirgends wieder, nur die Oberstimme spinnt sich motivisch weiter und wandelt sich unter dem Zwang neuer Kombinationen organisch ab. Weder lud der Text zu einer gedanklichen Anspielung auf das etwa schon vorhandene und Walther bekannte Lutherlied ein, noch ist die Stellung des Motivs hervorragend genug, um ein absichtliches Zitat gerade hier wahrscheinlich zu machen. Aus diesem Grunde ist es auch wenig glaubhaft, daß Luther etwa von diesem Keim her zu seiner Melodie angeregt worden wäre. Man beachte, daß das uns Heutigen so vertraute, aufsteigende h im zweiten Takte überhaupt erst 1597 bei Calvisius an die Stelle des ursprünglichen a getreten ist, während umgekehrt bei Walther 1524 der bei Luther von vornherein vorhandene, absteigende Durchgang h im dritten Takte fehlt. Vor allem aber: die Verkehrung geradtaktiger, dreizeitiger Auftakte in dreiteiligen Volltakt (C 2 3 4 / $\overset{>}{1}$ zu $\frac{3}{4}$ $\overset{>}{1}$ 2 3 / $\overset{>}{1}$) läßt sich in der Geschichte des evangelischen Kirchenliedes als häufiger Entartungsvorgang vielfach verfolgen[4]), der umgekehrte Entwicklungsprozeß jedoch, den wir nach Kade annehmen müßten, ist niemals anzutreffen. All das zeigt, daß wir es bei Walther nur mit einer Zufallsähnlichkeit, einem äußeren Anklang zu tun haben, der weder für noch gegen Luther als Komponist seines 46. Psalms spricht.

Kade zeigt ja auch sonst in Zweifelsfällen die etwas bedenkliche Neigung, selbst bei schwächsten Beweisstücken immer für seinen Liebling Joh. Walther zu entscheiden: so in seiner „Geschichte der älteren Passionskomposition" von 1893[5]) und in der Einleitung zu seinem „neuentdeckten Luthercodex" von 1872, an dem jedenfalls das interessanteste, der Luther'sche Schenkungsvermerk, heute allgemein als unecht angesehen wird[6]). Kade's Einwand: wenn die berühmten Luther-

[1]) Auch in den Beilagen zu Bd. XIX der Neuen Zs. f. Musik.
[2]) Wo befindet sich das Original?
[3]) Bd. 7 der Publ. d. Ges. f. Musikforschung, 1877.
[4]) Vgl. C. Fuchs, Takt und Rhythmus im Choral (Berlin 1911) S. 225ff.
[5]) Vgl. dagegen z. B. Guido Adler in der Liliencronfestschr. S. 28.
[6]) Siehe die kritische Untersuchung von W. Lucke in „Lutherstudien v. d. Mitarbeitern der Weimarer Lutherausg." (1917) S. 82. Schon 1874 hat Bode in Lüneburg Zweifel an der Datierung der Hs. ins

melodien vom Reformator herrührten, bliebe für Walther ja nur die Stellung eines „Handlangers" übrig —, bestätigt wider Willen die wahre Sachlage, die ja Walther's sonstiger Vortrefflichkeit als Kontrapunktist und Kapellmeister keineswegs zu nahe tritt. Was die Haltung des vorher erwähnten Lutherbriefes vom 20. 12. 1527 klar andeutete, trifft mit Walther's eigenem Bericht bei M.-Praetorius überein: Luther war der Gebende und Bestimmende, der Musiker bloß ausführendes Organ. Doctor Martinus suchte nicht etwa „Belehrung" bei Walther und Rupsch, sondern hielt nur „Unterredung" mit ihnen über die liturgisch-musikalischen Fragen, d. h. er sprach, was ihm längst klar vor der Seele stand, mit den Tonkünstlern zur Sicherheit noch einmal durch, um für sich die persönliche Beruhigung zu gewinnen, daß die geplante Ausgestaltung seiner gottesdienstlichen Ideen auch vom Standpunkt der engsten Fachleute aus unanfechtbar sei; danach benutzte er Walther einfach als sachkundigen Sekretär, damit für den Druck alles einwandfrei zu Papier gebracht würde.

10. Der Mansfelder Superus Cyriakus Spangenberg, noch ein unmittelbarer Schüler Luther's, erklärte 1569, der Reformator sei der größte aller Meistersinger. „Es fleußet und fället ihm alles auf's lieblichste und artlichste voller Geistes und Lehre; da ist nichts Gezwungenes, nichts Genötigtes und Eingeflicktes, nichts Verdorbenes[1]), die Meinung klar und verständlich, die Melodie und Ton lieblich und herzlich, und in Stimme alles herrlich und köstlich, daß es Saft und Kraft hat ..."

11. Luther selbst sagt in der Vorrede zum Walther'schen Chorgesangbuch von 1524: „Ich habe samt etlichen Anderen etliche geistliche Lieder zusammengebracht ... Und sind dazu auch in vier Stimmen gebracht ..." Dies „in vier Stimmen bringen", das er hier von sich selbst abweist, da es ja Walther's Arbeitsanteil war, stellt nicht etwa das „Komponieren eines notenlosen Textes als Vokalquartett" dar, sondern innerhalb damaliger Kunstübung einzig ein Kontrapunktieren über einen schon vorhandenen Melodiekörper. Man vergleiche die zahlreichen alten Belege bei Glarean, Forster, Le Maistre usw. über die klare Begriffstrennung zwischen „Erfinden" und „Setzen" einer Melodie. Luther weist also sich und seinen Freunden als eigene Arbeit alles zu, was vor der Walther'schen Kontrapunktbehandlung liegt — d. h. Dichtung und Melodierung des Liedes als einen einheitlichen Schaffensvorgang.

12. Abgesehen von all den feinen und sachverständigen Aussprüchen Luther's über Musik,

Jahr 1530 geäußert (M. f. M. V, 132ff.). Wichtig ist jedenfalls R. Eitner's durch Handschriftenvergleich gewonnene Feststellung ebendort, daß in dem Kodex einzig das Vaterunserlied von Walther selbst geschrieben ist. Aber es handelt sich ja um eine Sammelhandschrift, die immerhin wirklich 1530 begonnen und in späteren Jahren durch weitere Eintragungen fortgesetzt worden sein könnte, womit allerdings die Priorität der Niederschrift von „Ein feste Burg" in Frage gestellt würde. Das Jahr 1530 nur deshalb für unmöglich zu halten, weil das Vaterunserlied erst 1539, „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" 1543, „Sie ist mir lieb, die werte Magd" 1535 erstmals gedruckt vorkommen, erscheint als kein zwingendes Argument. Denn z. B. die Naumburger Kirchenordnung von 1537, aus der Luther's Urheberschaft für das Glorialied hervorgeht, erwähnt das erste und zweite dieser Lieder ebenfalls bereits mehrere Jahre vor ihrer Aufnahme in die Gesangbücher — Medler hat sie spätestens 1536 aus Wittenberg mitgebracht (O. Albrecht in „Neue Mitteilungen des sächsisch-thüringischen Geschichtsvereins" 1898 S. 300ff. Dagegen allerdings Lucke in „Lutherstudien 1917" S. 83ff.). Dieser Umstand aber stützt ganz gewiß wieder die bekannte Hypothese Fr. Spitta's, „Ein feste Burg" sei bereits 1521 entstanden; denn sie entkräftet den vorgebrachten Einwand, dann hätte Luther das berühmte Lied acht Jahre lang im Schreibtisch behalten. Nun, Luther's Lied von der Kirche, aus dem nach Spitta's einleuchtender Auffassung ein holdseliger Marienhymnus des jungen Erfurter Augustiners hervorschimmert, hat sogar mindestens zwanzig Jahre auf seine endgültige Literaturfassung warten müssen. Die Melodie zu „Ein feste Burg" ist zudem schon bei ihrem ersten Auftreten zu so feiner agogischer Nuancierung zersungen (vgl. meine rhythmische Analyse im Bachjahrbuch 1917 S. 76ff.), daß ihr ein längeres Vorleben als solistisch vorgetragenes Lautenlied unzweifelhaft zugestanden werden muß. (Über die zu unterstellende, primäre Lautenperiode der Luther'schen Liedmelodien siehe weiter unten). Wie leicht konnten der Schöpfer des Liedes und seine nächsten Angehörigen sich in den Irrtum wiegen, das Lied sei für weitere Kreise ungeeignet, gerade weil sie selbst es noch so sehr rein als persönliches Erlebnis des Autors empfanden! Soviel zu dieser Frage vom Musikerstandpunkt aus — im übrigen will ich den Argumenten der Theologen, z. B. Lucke, a. a. O. S. 112, nicht vorgreifen. Vgl. auch die Zusammenstellungen bei Fr. Zelle, Ein feste Burg (Progr. 1895) S. 3—7.

[1]) Vgl. Georg Rhaw über Balthasar Resinarius: „Groß ist seine Leichtigkeit und Süße, er hat nichts Verdrehtes, Holpriges, Weithergeholtes." Ob Spangenberg diesen Satz nicht gekannt hat?

die seine hohe Kennerschaft bestätigen, geht sein eigenes, wenn auch bescheidenes Tonschaffen aus dem Wort über Senfl's Motetten hervor: ein solches Werk vermöge er nicht zu machen, und wenn er sich auch drüber zerreißen müßte. Von einem gar nicht produktiven Laien gesprochen, wäre der Satz ohne Salz und Würze, ein ziemlich platter Gemeinplatz, eine Binsenwahrheit, während der Sinn doch offenbar der sein sollte: „Wenn ich selbst auch ein wenig komponiere — eine solche herrliche Leistung bleibt mir leider unerreichbar!"

Folgt aus diesen zwölf Zeugnissen mit hoher Wahrscheinlichkeit, daß die Zerbster Vertonung von Luther selbst stammt, so ist unser neuer Fund seinerseits wohl geeignet, wiederum die Echtheit des Non moriar bei Greff zu stützen, vor allem aber die alte Streitfrage nach dem Verfasser der Luthermelodien erneut zur Erörterung zu stellen und zu des Reformators Gunsten zu entscheiden. Es liegt mir fern, den 64. Psalm künstlerisch und historisch irgendwie zu überschätzen; es ist klar, daß derartiges damals jeder musikalische Dilettant hat schreiben können. Aber einer Gegenwart gegenüber, die Luther vielfach nicht einmal die produktiven Fertigkeiten des damaligen Liebhabers zugestehen will, bedeutet dies fliegende Blatt doch ein gewichtiges Beweisstück[1]). Dieses Problem verdient deshalb noch eine kurze, zusammenfassende Betrachtung, die ich in der vielfach verdienstlichen Literatur zum letztverflossenen Reformationsjubiläum vermißt habe. Es läßt sich aus den bekannten Tatsachen doch unter musikhistorischen Gesichtspunkten noch so manches Wichtige gewinnen.

Als Luther's direkte Zeitgenossen und Schüler gestorben waren, bemächtigte die Legendenbildung sich rasch des fast zum mythischen Helden gewordenen Gottesmannes, und es braucht uns nicht zu verwundern, daß selbst der wissenschaftlich so außerordentlich geschulte Calvisius Luthern bereits 137 Melodien als geistiges Eigentum zugewiesen hat; spätere Liedersammler sind darin noch weiter gegangen. Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts setzte aber unter der Wirkung des Rationalismus eine entschiedene Kritik ein: neben den Arbeiten des Wittenberger Dekans v. Berger[2]) steht z. B. die schon recht vernünftige Erörterung des Musikdirektors Winter im Neuen Hannöverschen Magazin von 1793. Rambach verteidigte 1813 Luther's musikalische Urheberschaft an allen seinen Liedern, soweit sie nicht auf vorreformatorische Töne zurückgingen. Bald aber wuchs die Zweifelsucht: Koch[3]) gestand Luther nur noch acht Melodien zu, Winterfeld bloß noch deren drei, Kade, Nelle und Kawerau überhaupt keine mehr. Dagegen blühte die Walther-Hypothese empor, während dem Torgauer Meister sicher, nämlich aus eigenem Zeugnis, neben dem Bußlied „Wach auf, wach auf, du deutsches Land, du hast genug geschlafen" und dem einen oder andern der Kinderlieder von 1566[4]) doch nur der allerliebste Sommergesang „Herzlich tut mich erfreuen" wenigstens in der einen musikalischen Fassung als eignes Melodiegut zugewiesen werden kann. Am ehesten ist da wohl noch Ph. Wackernagel der Wahrheit nahe gekommen, der in seinem Buch über Luther's Lieder (1848) vorsichtig und bedächtig Walther immer nur dort als möglichen oder wahrscheinlichen Melodisten nennt, wo zu einem Lutherliede schon früh in Sachsen zwei oder mehr

---

[1]) Vgl. z. B. die von Grisar sofort gern aufgenommene Ablehnung des Luther'schen Komponistentums durch G. Kawerau bei Köstlin, Luther's Leben 5, I, S. 541 f., II, 646 f., 682 f.

[2]) Vgl. E. G. Vogel, Bibliotheca biographica Lutheriana S. 111 ff.

[3]) Gesch. d. Kirchengesanges 1847.

[4]) Vergl. im Einzelnen Hugo Holstein, Der Lieder- und Tondichter Joh. Walther (Archiv f. Lit.-Gesch. XII 185 ff.).

Singweisen auftreten. Anders Kade: er weist[1]) Walther z. B. schon die Melodie zu dem Liede auf der Brüssler Märtyrer zu, dessen „Ton" doch offenbar unter dem ersten Eindruck der traurigen Nachricht, also etwa im August 1523, entstanden ist, d. h. vor Luther's enger Fühlungnahme mit Walther. Kade's Beweisführung, die sich auf die abweichenden Lesarten in den Erfurter Enchiridien und dem Wittenberger Chorgesangbuch stützt, ist, abgesehen von ihrer Künstlichkeit, schon deshalb wenig überzeugend, weil das zeitliche Verhältnis dieser Quellen zu einander immer noch recht fraglich ist[2]). Und wer wollte die „bessere" Fassung immer für die spätere halten...? Warum sollte übrigens Walther nicht auch an einer Luther'schen Melodie im Einverständnis mit dem Urheber nachträglich geändert oder das zweite Mal eine vom Reformator selber korrigierte Fassung als Vorlage benutzt haben? Auf diesem Wege ist die Verfasserfrage jedenfalls nicht zu klären. Für Walther's Urheberschaft spricht anscheinend Melanchthon's Wort von 1526[3]): „Denn er das Gesang, so ietzund sehr gebraucht wird, gemacht. Es ist auch in diesen Läuften, da Kirchengesang geändert, solcher Leute von Nöthen, die da helfen konnten, daß nicht alt Gesang allein unterdruckt werden, sondern auch neue und besser wieder angericht." Aber das paßt fast noch besser als auf's Melodieerfinden auf Walther's Motettenkompositionen über Introiten, Hymnen, Psalmen, Gemeindelieder und Antiphonen. Um die für die Waltherhypothese notwendig zu behauptende Trennung von Textdichter und Melodist zu stützen, muß Kade schon bis zu Boccaccio[4]) hinaufgehen. Wie fadenscheinige Gründe ist er genötigt vorzubringen, um Luther etwa die Melodie zu „Mit Fried und Freud" abzusprechen: da der ruhig-abgeklärte Stimmungsgehalt dieser Weise mit Luther's eignem, heftigem Temperament nicht in Einklang zu bringen sei, bleibe nur Walther als Komponist denkbar. Daß die wundersame Milde der Melodie in Wahrheit vor allem aus dem Gedicht geflossen, das dem Cholerikus Luther doch zweifellos zugehört, übersieht er ganz; die künstlerische Umstellung in die Rolle des alten Simeon gesteht er also zwar dem Dichter Luther zu, nicht aber auch dem Komponisten? Seltsame Trennung...

Hier sehe ich den entscheidenden Punkt: nach meiner Kenntnis der damaligen Zeit halte ich gerade die Personalunion von Dichter und Melodist für eine (um mit Riemann zu sprechen) „verlorengegangene Selbstverständlichkeit der alten Musik". Was hierfür spricht, sei wieder in zwölf Thesen kurz zusammengestellt:

1. Wenn Cyr. Spangenberg, zugleich einer der besten Kenner des Nürnberger Meistergesanges, Luther als den größten Meistersinger bezeichnet, so liegt darin eine tiefe Wahrheit, sobald man den Begriff nicht im engsten Sinn der Zunftzugehörigkeit zu einer Schultabulatur faßt. Jacob Grimm und noch R. v. Liliencron begreifen unter diesem Namen musikalische Lyriker sehr verschiedener Klassen mit ein, denen allen aber — im Gegensatz z. B. zu den literatenhaften, antikische Oden dichtenden Humanisten — die Doppelfähigkeit des Dichter-Musikers als selbstverständlich beherrschte Technik galt. Luther selbst hat sich für den engeren Meistergesang lebhaft interessiert und in einem Brief an den Prediger Wenceslaus Link in Nürnberg das Sammeln von Meistergesängen angelegentlich empfohlen[5]). Wer wollte daran zweifeln, daß

---

[1]) Publ. V, 6b.

[2]) Vgl. z. B. Fr. Zelle's Einleitung zu seinem Neudruck des Färbefaß-Enchiridions und dagegen Lucke in „Lutherstudien 1917 S. 93f.

[3]) Wackernagel, a. a. O., S. XII,

[4]) Decamerone, 10. Tag, 6. Novelle.

[5]) G. Müntzer in der Einl. zu seiner Neuausg. v. Puschmann's Singebuch S. 10a.

Hans Sachs die Melodien zu seinen Liedern selbst gemacht habe? Und was der Schuster gekonnt, will man dem kirchenmusikalisch völlig durchgebildeten Reformator nicht zutrauen?

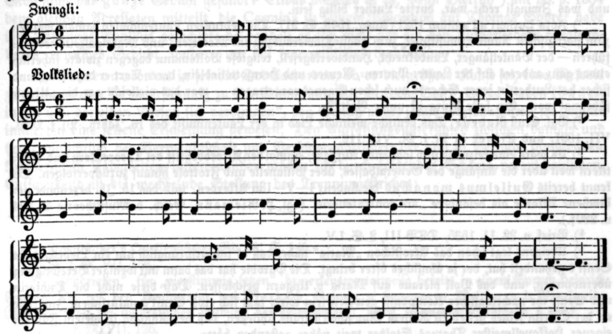
2. Luther's Lied von den Brüssler Märtyrern, ein echtestes Volkslied, hat (wie übrigens z. B. auch „Ein feste Burg") seinen durchaus eigenen, nur dies eine Mal auftretenden „Ton", d. h. ein besonderes Vers- und Reimgebäude. Die Schaffung eines solchen aber war eine ganz überwiegend musikalische Angelegenheit: der technische Vorgang bestand dabei, gleichzeitig mit dem Disponieren der Reime, im Feststellen der Zeilendistinktionen nach den verschieden kadenzierenden Tonfällen usw. Das eine oder das andere Tun als die vorhergehende Maßnahme anzusehen, wäre jener Zeit ein unvorstellbarer Gedanke gewesen[1]). Ein großer Teil der Luther-schen Lieder ist in der dichterischen und musikalischen Technik vom damaligen „Volkslied" garnicht zu trennen. Bei einem solchen, etwa dem genialen „Gott gnad dem großmechtigen kaiser frumme" des Landknechts Jörg Graff, hätte die Annahme eines gesonderten Dichters und Komponisten für unser Gefühl etwas durchaus Gezwungenes. Oder man denke an des Paulus Speratus schon wesentlich künstlicheres Reichstagslied von 1530[2]) — glaubt man ernstlich, der Bischof von Pomesanien hätte sich die so erstaunlich passende Melodie nachträglich bei einem Organisten, bei den Augsburger Stadtpfeifern oder gar beim Spielmann Grünewald bestellt? So ist auch bei Luther's eigenen Versgebäuden Dichten und Komponieren ein einheitlicher Schaffensvorgang gewesen, beim Dichten vertonte und beim Vertonen dichtete er die Strophe und gab dem Fachmusiker höchstens nachher den Auftrag, seine Melodie als „Tenor" polyphon mit Chorstimmen zu einer Motette zu umranken.

3. W. Capito schreibt an Zwingli: „Schicke mir Lieder, aber zur Laute komponierte, wenn du welche hast; denn ich liebe, was von dir kommt." Zwingli improvisierte also seine Lieder zunächst zur Laute[3]), und Luther wird es genau so gemacht haben. Erzählt doch Cochlaeus (Joh. Dobeneck aus Wendelstein), der als Verfasser des oft aufgelegten „Tetrachordum musices" selbst ein berühmter Musiktheoretiker gewesen ist, Luther habe einmal als Lautenvirtuose eine

[1]) Über die Unmöglichkeit, bei den Meistersingern Melodie und Strophenschema (beides „Ton") auf die Dauer begrifflich klar zu scheiden, siehe meine „Deutsche Musikgeschichte" I, 322.

[2]) R. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530, Nr. 1.

[3]) Bei dieser Gelegenheit: Friedr. Spitta fragt (Mschr. f. GD. u. k. K. III, 23), ob nicht die Basler Melodie des Zwingli'schen Reformationsliedes „vielleicht eine Volksweise war, die der Reformator seinen Versen angepaßt hat?" Diese Beobachtung ist ganz richtig, es handelt sich nämlich um die wunderschöne Melodie „Ich weiß mir ein meidlein hübsch und fein" (Boehme's Altd. Ldb. Nr. 200 nach Berg & Neuber's Liedersammlung v. 1542). Da der Vergleich dankenswerte Einblicke in die melodische Redaktionstechnik Zwingli's gestattet, stelle ich beide Weisen untereinander. (Zwei neuentdeckte, mehrstimmige Bearbeitungen des religiösen Liedes aus einer Straßburger Orgeltabulatur veröffentlichte kürzlich E. Bernoulli in Zwingliana III, 409 ff.).



ganze Schenke zur Begeisterung hingerissen[1]), woran trotz der bösen Absicht des Erzählers ein gut Teil Wahrheit gewesen sein wird, bestätigt doch auch Joh. Mathesius vollauf Luther's Beherrschung des Lautenspiels. Man verwechsle diese Gesangsimprovisationen zur akkordischen Lautenbegleitung, wie sie ungefähr heutzutage wieder die Zupfgeigenhansel üben, nicht mit den gedruckten Lautenarrangements jener Zeit, bei denen schließlich auch eine Stimme vom Gesang übernommen werden konnte[2]), denn diese stellen ausnahmslos Einrichtungen der sekundären, für Gesangs- oder Streichensemble gedachten Cantusfirmus-Bearbeitungen dar, also terziäre statt primäre Fassungen. Es handelt sich hier vielmehr um eine Lautenliteratur, die es bloß nie bis zur „Literatur" gebracht hat, sondern höchstens bis zur alleinigen Aufzeichnung der Gesangsweise. Als solche sind etwa die ziemlich vereinfachten Melodiefassungen der für die Hausandacht bestimmten Erfurter Enchiridien zu werten. Die akkordische Stützung durch das Instrument blieb dem persönlichen Geschmack und Können der Ausführenden überlassen[3]). Solche zunächst alleinstehende Melodie hieß um ihrer späteren Verwendung durch die Kontrapunktisten willen mindestens seit dem Ende des 14. Jahrhunderts „Tenor". Man vergleiche beim Mönch von Salzburg (Mondseer Lhs.) „Dieser tenor heißt der Freudensaal usw.", oder in der ehedem Straßburger, jetzt Prager Hs. XI E 9 hinter dem Traktat des Henricus de Zeelandia „Die orloff tenor." „Tenor" wird geradezu gleichbedeutend mit „Liedweise" gebraucht.

4. Wenn Herzog Albrecht v. Preußen Senfl um Melodierung dreier Gedichte bat[4]), so mußte er ausdrücklich um deren Vertonung „in einen sonderlichen Tenor" und andere dazu gehörige Stimmen ersuchen — offenbar, weil dies Begehren gegen die sonstige Einheit von Dichter und Melodiker verstieß. Etwas anderes war es mit lateinischen Versen, die der Herzog sandte; diese waren natürlich ohne Melodie, Senfl sollte sie erst in beliebiger Form verdeutschen und dann komponieren, also auch melodieren.

5. Wenn Forster's Notiz richtig ist, daß Senfl „etwan vor langen Jahren" zu „der Königin von Ungarn Lied" „Mag mir unglück nit widerstahn" den „thon gemachet" habe, so ist kaum anzunehmen, daß er zu dem vorhandenen Gedicht bloß nachträglich die Weise komponiert hat; sondern er ist entweder auch zugleich der Dichter des Liedes gewesen, oder (noch wahrscheinlicher): der Text „Mag mir unglück nit widerstan" ist nachträglich als Kontrafaktur einem ursprünglich von Senfl, vielleicht in seinen letzten Wiener Jahren, gedichteten und komponierten Liede gleichen Anfangs unterlegt worden. Forster's Angabe verdient Glauben, denn er war anscheinend mit Senfl gut befreundet[5]). Daß Senfl selbst ebenso wie H. L. Haßler und J. H. Schein ein guter Dichter gewesen ist, lehren seine autobiographischen, stark persönlich gefärbten Tenores, die gewiß von ihm auch zuerst nur zur Laute erdacht und gesungen und später erst polyphon bearbeitet worden sind.

Eine so geschickte musikalische Umgestaltung verlangt doch entschiedene Einsicht in die Kompositionstechnik; und was Zwingli recht war, durfte Luther billig sein.

[1]) Acta Lutheri ad annum 1521 (Ausg. 1549, S. 91). Die gedruckten Lautenschulen damals wollten zum patrizischen Kammermusikspiel, zum quasi-Klavierauszug im Motetten- und Madrigalzeitalter hinführen — der Bänkelsänger, Landsknecht, Handwerksgesell, religiöse Volksmann dagegen zwickte sicherlich etwas ganz anderes auf der Laute: Pauren-, Reuter- und Herrgottsliedlein, deren Text er dazu sang, und sicher hat Luther in jener Schenke auch schon Eigenes vorgetragen — war das vielleicht gar die „Uraufführung" von „Ein feste Burg ist unser Gott"?

[2]) Vgl. Ernst Radecke, Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrh., Vj. f. MW. VII, 1891, und Eitner in M. f. M. VII, 112.

[3]) Es wäre eine reizvolle und lohnende Aufgabe, einmal den Akkordbegriff bei Theoretikern und Praktikern weit über die Anfänge des Generalbasses, über Villanelle und Frottole hinauf zurückverfolgen. So kennt bereits Guilelmus monachus die Kadenz I—V—I in Akkorden, und das 15. Jh. bezeichnet gebrochene Akkorde als besondere „ars contratenoris" (vgl. H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie S. 294 u. 280 f.).

[4]) Brief v. 22. 11. 1535, DTB III, 2 S. LV.

[5]) Übrigens legt schon das Akrostichon „Maria" nahe, daß es sich ursprünglich um ein Liebesgedicht Senfl's gehandelt hat, der ja ähnliches öfter bringt. Die Parodie hat das dann mit weniger Berechtigung übernommen, und das Volk hieraus auf Maria v. Ungarn geschlossen. Daß diese nicht die Dichterin und Senfl ihr nachträglicher Komponist gewesen sein wird, läßt sich trotz Senfl's natürlichem Interesse an der Enkelin seines geliebten Kaisers Max schon daraus schließen, daß der Königin in diesem Fall ihr eigener Hofkapellmeister Thomas Stoltzer weit näher gestanden hätte.

6. Selbst der greise Condottiere **Frundsberg** hat außer dem Dichten gewiß auch das Melodieerfinden verstanden. Wenigstens erzählt Adam **Reißner**[1]): „Deshalb hat er nach der Pavierschlacht dies Liedlein gemacht und sich oft vor Tisch mit vier Stimmen oder mit Instrumenten singen lassen." Ein Fachmusiker hat da höchstens eingegriffen, als es galt, das Lautenlied zum Quartett umzuarbeiten.

7. Die einzigen, bestimmt auf Joh. Walther zurückführbaren Liedweisen hat dieser nachweislich auch selbst gedichtet, was den Rückschluß nahelegt: Wenn Luther ihm selbstgedichtete „Tenores" zu polyphoner Bearbeitung fürs Chorgesangbuch übersandte, muß der Reformator zuvor auch selber für die Melodie gesorgt haben, denn Walther melodierte in erster Linie nur eigene Dichtungen.

8. Betrachtet man die Texte der wunderbaren Tenormelodien in Heinrich **Finck's** nachgelassenem Liederbuch von 1536, so sind sie untereinander stilistisch meist so auffallend gleichartig, daß in Anbetracht seines wanderlustigen Lebenslaufes, zudem meist in fremdem Land, nur die eine Erklärung bleibt: der große Komponist muß auch der Dichter der Mehrzahl seiner Cantus firmi gewesen sein.

9. Ähnliche Einheit von Dichter und Komponist läßt sich auch bei Arnold v. **Bruck**, Thomas **Stoltzer**, Stephan **Zirler** und anderen Tenorbearbeitern jener Zeit mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit annehmen.

10. Sixt **Dietrich** schreibt[2]) am 18. 9. 1518 an Bonifaz Amerbach: „... als ir mich so fast bitten vnd so hoch ermanedt, das ich euch das ewer liedlin sol machen, und als ich ewer brief gelesen hab, ... ist ewer lied mit iiij stimmen in ainer stund darnach gar componiert gewesen; also groß ist mein begird euch zu diennen. Aber mein lieber M. Bonifaci, ich hab ains über mich genommen, das ich den Text ain wenig corrigiert hab ... Dan es hat sich nit wol wellen quadrieren[3]), vnd darum nemmentz in dem besten auf. Het ich gewest was ewer mainung wer geweßen in den zway letsten gesatzungen, oder was ir für hystori darein hettend wollen bringen, ich het euchs auch gemacht. Aber ir künnedts yetz wol nach dem ersten machen ..." Hier ist deutlich gesagt, daß es sich nur um kontrapunktische Bearbeitung zu vier Stimmen handelt. Wenn Dietrich eine Änderung der Strophenform glaubte vornehmen zu müssen (was sich daraus ergibt, daß sie auch auf die ihm noch unbekannte zweite und dritte Strophe von Einfluß wurde), so konnte der Grund nur in einer Härte der Melodie oder sonstigem musikalischen Schönheitsfehler beruhen — ein bloß sprachlicher Makel wäre doch für das Vierstimmigsetzen unerheblich geblieben. Daß „Text" hier nicht „ganze Dichtung", sondern bloß „Melodie mit erster Strophe" bedeutet, geht aus dem Umstand hervor, daß Dietrich von dem Inhalt der „zway letsten gesatzungen" noch nichts weiß. Welcher Dichter, dem es auf die Gewinnung einer Singweise angekommen wäre, hätte zu diesem Ende nicht das **ganze** Gedicht gesandt? Etwas anderes ist es, wenn Dietrich[4]) am 28. 9. 1534 dem gleichen Adressaten mitteilt, die Carmina zu seinem Epicedion auf Thomas Sporer habe ihm Johannes Sapidus gedichtet: da handelt es sich nicht um ein den Lutherliedern vergleichbares, deutsches Gedicht, sondern um ein humanistisches Symbolum.

11. **Glarean** erörtert in seinem Dodekachordon, ob es die größere Kunst sei, eine Melodie zu erfinden oder sie mehrstimmig zu bearbeiten, und legt mit dem Satz: „Beide Gaben **können** in ein und derselben Person sich vereinigen", den Schluß nahe, solche Personalunion sei damals immerhin eine seltene Erscheinung gewesen. Den Auffassungsunterschied zwischen damals und heute hinsichtlich der Verwandtschaft und Verschiedenartigkeit der drei in Betracht kommenden künstlerischen Fähigkeiten untereinander möchte ich durch folgendes Schema veranschaulichen. Entscheidend ist die wechselnde Stellung des Trennungsstriches:

---

[1]) Voigtländer's Quellenbücher Bd. 66, S. 145.

[2]) M. f. M. VII, 158.

[3]) „Quadrieren" für „vierstimmig setzen" bemerkenswerterweise bereits in einem Spruch Heinrich Frauenlob's, vgl. den Kommentar von **Burdach**, Reimar v. Hagenau u. Walther v. d. Vogelweide (Anh. II: Von der musikalischen Bildung der Minnesinger), übers. in meiner Musikgesch. I 198 f.
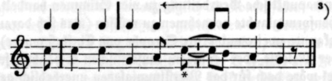
[4]) M. f. M. VII, 125.

14.—16. Jahrhundert		17.—20. Jahrhundert
Inspirationskunst (us)	Dichten	Literarische Kunst
	Melodieren	
Reflektierende Kunst (ars)	Mehrstimmig bearbeiten	Musikalische Kunst.

Das Melodieerfinden zu deutschen Liedern lag damals also m. E. den Dichtern eigentlich näher als den Fachmusikern, die diese Fähigkeit (um den Ausdruck einmal auf die Spitze zu treiben) erst auf dem Umweg über eine etwaige persönliche Dichterbegabung nur in Einzelfällen beherrschten. Luther konnte sich von ausschließlichen Polyphonisten seiner Bekanntschaft wie Rhaw, Resinarius, Wolf Heintz beim Melodieren seiner Gedichte weniger Hilfe versprechen als von seiner eigenen poetischen Ader, nachdem er einmal den „Kern melodischer Wissenschaft" als Liebhaber begriffen hatte.

12. Ich habe 1917 im Bachjahrbuch[1]) und 1919 in der Zs. d. DMG[2]) die agogischen Abwandlungen untersucht, welche die Cantus firmus-Fassungen der deutschen Lieder des 16. Jahrhunderts gegenüber der zugrunde liegenden Silbenisometrie aufweisen — Varianten, die bei damals neuen Liedern größtenteils schon von den Melodieerfindern festgelegt worden sein müssen, da sie den freibewegten solistischen Vortrag zur Klampfenbegleitung widerspiegeln. Die Kontrapunktisten haben nur insofern etwas hinzugetan, als sie die betreffenden Triolierungen ihrer Drittelungszeichen beraubt und so als scheinbare Synkopen über die normalen Taktgrenzen hinausgedehnt haben, damit die entstehenden Vorhalte gute polyphone Anreize geben und die möglichst unquadratischen Tenöre sich rhythmisch deutlicher gegen die Begleitparte abheben möchten; dabei sollten diese auseinandergereckten Liedfassungen aber auch ihrerseits immer in vollen Mensuraltakten rechnerisch glatt aufgehen. Neben den agogischen Triolierungen höheren und niederen Grades habe ich nun damals eine weitere agogische Vortragsmanier aufgewiesen: die „pathetische Antezipation", das verfrühte Einsetzen eines ausdrucksvollen Tons auf Kosten der Geltungsdauer der vorhergehenden Note, z. B.:

Entstanden aus:



J. Walther, Rhaw 1544 usw.

Diese Manier findet sich im weltlichen Volksliede vor dem Stilumschwung zur Vilanellenepoche (in Deutschland 1567) und in den höfischen Tenores recht selten[4]). Dagegen tritt sie gerade bei den vermutlich Luther'schen Melodien in so auffälliger Häufung hervor[5]), daß hier von der unverkennbaren Stileigentümlichkeit eines und desselben Melodisten gesprochen werden darf. Ist eine der genannten Weisen sicher Luther's Eigentum, so schlingt diese Massierung affektvoller Vorwegnahmen also auch um die anderen mit hoher Wahrscheinlichkeit ein persönliches Band. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die Angelegenheit durch umfassende Statistik erschöpfend zu behandeln — es sollte nur kurz auf unsere stilkritische Beobachtung hingewiesen werden.

Die vorgetragenen zwölf Argumente dürften nicht ganz unerheblich sein für die Entscheidung der Frage, wer die Singweisen zu den Lutherliedern verfaßt habe, denn sie sämtlich sagen aus: Luther selber. Und der Zerbster Fund scheint es, so bescheiden er an sich ist, deutlich zu bestätigen.

[1]) Bach's Stellung zur Choralrhythmik der Lutherzeit.

[2]) Die Rhythmik der altdeutschen Volksweisen.

[3]) Hieraus ergibt sich auch, daß keine Notwendigkeit für Zelle's Annahme besteht (Ein feste Burg S. 8), diese Melodie müsse gleichzeitig mit dem polyphonen Satz von Walther entstanden sein; das würde ja geradezu den Sinn eines „Cantus prius factus" aufheben.

[4]) Z. B. in „Ich hab mir vürgenommen zu dienen stetiglich", Boehme's Altd. Ldb. Nr. 215 nach den »Gassenhawerlin« von 1535.
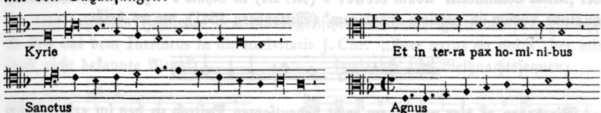
[5]) Z. B. in „Ein feste Burg", „Ein neues Lied", „Mit Fried und Freud", „Christ unser Herr".

Über die zwei andern Zerbster Musikalien darf ich mich wesentlich kürzer fassen, da sie mit Luther persönlich nichts zu tun haben.

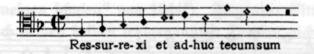
B) Ein geschriebenes Notenheft aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, 168 mm breit, 210 mm hoch, in ein mit schwarzen und roten Schriftzügen etwa des 14. Jahrhunderts bedecktes Pergamentblatt eingeheftet und aus 46 Papierblättern bestehend, deren jedes fünf anscheinend mit dem Rastral gezogene Notensysteme enthält. Auf dem Umschlag liest man „Altus", doch trägt innen die erste Nummer die Bezeichnung „tenor". Als Schlüssel ist fast durchgängig der C-Schlüssel auf der dritten Linie benutzt. Die Texte sind meist außerordentlich flüchtig und unvollständig, die Noten mit größerer Sorgfalt eingetragen, alles anscheinend von der gleichen, ausgeschriebenen Musikerhand.

Es handelt sich um ein Stimmbuch für den Kantoreichor. Gewissermaßen als Vorspruch steht nach der leeren Seite 1a auf 1b der Tenor-Cantus firmus zu Luther's Lied „Wol dem der in Gottes furchten steht" in der Fassung des Walther'schen Chorgesangbuchs von 1524 Nr. 26, dazu gesondert auch noch die zwei ersten Textstrophen[1]).
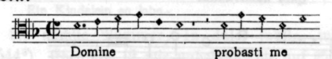
Dann folgt (S. 2a—7b) eine Messe, deren Herkunft ich nicht habe feststellen können, mit den Satzanfängen:



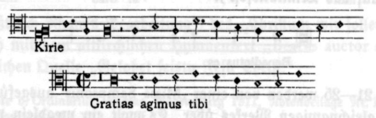
Das Credo ist textlich ziemlich stark tropiert, wie überhaupt die liturgischen Texte des ganzen Heftes auffallende Verwilderung zeigen[2]). Auf S. 9a findet sich der „Introitus in die pasce: Resurrexi et adhuc tecum sum"[3]) mit dem Beginn



usw. und dem 2. Teil:

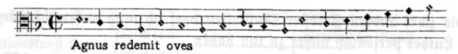


Es folgt S. 9a—17a eine mir sonst unbekannte Missa, die sich schon durch die Verwendung des zweiten Versikels von Wipo's herrlicher Sequenz „Victimae paschali laudes" als Ostermesse kundgibt. Die Satzanfänge lauten:

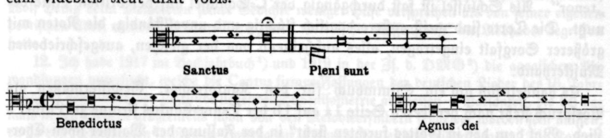


bis „Pascha nostrum immolatus est Christus"
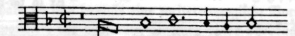
[1]) Als Anfangsnote, wohl ein Versehen, a statt f.
[2]) So weiter unten S. 43a die Weihnachtsgeschichte nach Lukas II, 9ff.
[3]) Vgl. Lossius, Psalmodia, Ausg. 1579 Bl. 105.



bis zum Ende der Sequenz, dann geht der Satz, immer figural bleibend, unmittelbar in das Evangelium hinüber mit den Worten: „Dominus nobiscum Et cum spiritu tuo in consequentia (?) evangelii secundum prophetas. Gloria tibi domine. Ac illo tempore Maria Magdalena et Maria jacobi et Salome emerant aromata“[1]) bis „ibi eum videbitis sicut dixit vobis.“
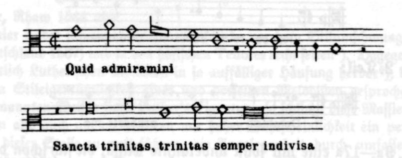


Auch dieser Satz läuft wieder aus in „Pascha nostrum“ mit „Alleluja.“ Nur das vorstehende „Pleni sunt“ klingt an in dem entsprechenden Satzbeginn der ‚Missa dominicalis‘ Adam Rener's (Nr. IX) in Rhaw's Opus decem missarum quatuor vocum in gratiam scholarum‘ (Wittenberg 1541), wo es heißt:



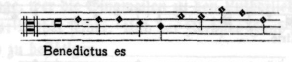
Wir haben es hier mit einem recht bedeutsamen Beitrag zu den im ersten Jahrhundert der evangelischen Kirche auftretenden Mischformen aus Proprium und Ordinarium missae zu tun[2]).

In dem Zerbster Chorheft folgen S. 17a—20b nachstehende Einzelsätze:



Introitus de ascensione domini

der Introitus auf das Trinitatisfest[3]).



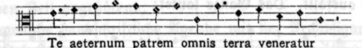
Die Seiten 21—25 werden von einer ‚Missa Sampsonis‘ ausgefüllt, die mit dem Discantus des gleichnamigen Werkes über „Es wolt ein megdlein wasser holen“ in

[1]) Nach Markus 16, 1—7.
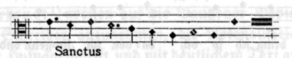
[2]) Vgl. auch Eisenring's „Geschichte des mehrstimmigen Proprium missae“.

[3]) Vgl. z. B. O. Kade, Lutherkodex S. 81.

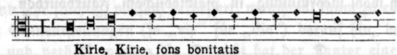
Rhaw's ‚Opus decem missarum‘ übereinkommt. S. 26a—29a folgt aus dem gleichen Druck Isaac's bekannte Missa über ‚une musque de Biscay‘. Daran schließen sich ein



sowie ein stark tropiertes:

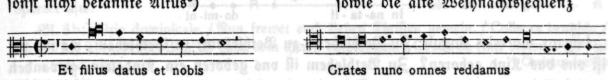


Die Seiten 31b und 32a sind leer, dann folgt das aus Max Sigl[1]) textlich bereits bekannte, tropisch durchsetzte Kyrie summum

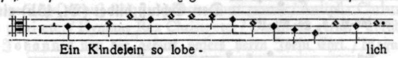


das noch 1657 Heinrich Schütz[2]) in den von Christof Kittel gesammelten „Zwölf geistlichen Gesängen“ als „Kyrie Gott Vater in Ewigkeit“ vierstimmig mit Kontinuo bearbeitet hat.
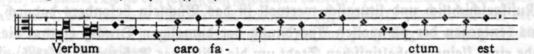
Jetzt beginnen Festlieder des altevangelischen Weihnachtsgottesdienstes, zunächst S. 37a aus dem Introitus in die nativitatis J. Chr. „Puer natus est nobis“ der mir sonst nicht bekannte Altus[3]) sowie die alte Weihnachtssequenz



Auf S. 38b steht Walther's Kontrapunktbearbeitung von 1524 über „Gelobet seistu Jesu Christ“, danach die anonyme Paraphrase des „Dies est laetitiae“ aus Rhaw's „Gesengen f. d. gemeinen schulen“ von 1544[4]). Folgender Altus aus dem Zerbster Heft findet sich jedoch in den beiden letztgenannten Drucken nicht:



Dagegen stammt die nächste Nummer, In dulci jubilo, wieder aus Rhaw's Sammlung von 1544[5]). Ebenfalls ist mir unbekannt die auf S. 40a aufgezeichnete Bearbeitung des Weihnachtsresponsoriums:



Hieran schließt sich Rhaw's Bearbeitung[5]) des „Christum wir sollen loben schon“, durchgängig auch mit dem altkirchlichen Hymnentext „Beatus auctor seculi“ textiert, und aus der gleichen Quelle „Gelobet seistu Jesu Christ.“

[1]) Zur Geschichte d. Ordinarium missae, Regensburg 1911, Notenbeilage Nr. 13.

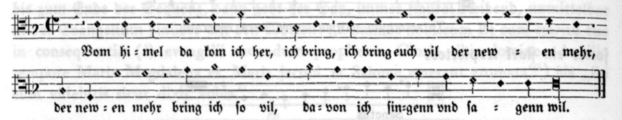
[2]) Spitta's Gesamtausgabe XII, 117 ff.

[3]) In den Anfangsnoten gleichlautend mit dem entsprechenden Bassus im hs. Gothaer Cantional Walther's (O. Kade, Luthercodex S. 101) — beide sind eben der gregorianischen Intonation nachgebildet.

[4]) Neudr. v. Joh. Wolf in DTD Bd. 34 S. 6.

[5]) Neudr. S. 4.

Bemerkenswert ist dann auf S. 42b eine Stimme eines wohl noch unbekannten polyphonen Satzes zu Luther's bekanntestem Weihnachtslied dadurch, daß das „hoch" in der ersten Phrase ausfällt. Das Ganze lautet:

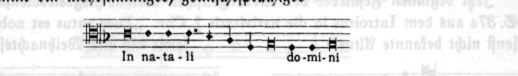


Recht eigenartig ist auch die nächste Eintragung (S. 43a): ein Stück aus dem Weihnachtsevangelium nach Lucas II, 9ff. in akzentmäßiger Rezitationsweise, aber mensuriert, also doch wohl mehrstimmig in psalmodischem Fauxbourdon. Der Anfang lautet:
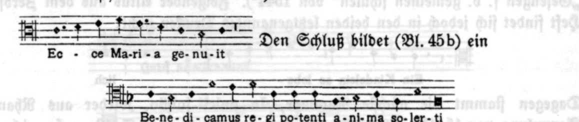
Et ec - ce an - ge - lus do - mi - ni a - sti - tit il - lis et cla - ri - tas

usw. bis „qui est Christus in civitate David".

Jetzt kommt ein mehrstimmiges, gemischtsprachiges



„clamant mortales singuli: Zu Bethlehem, zu Bethlehem, zu Bethlehem, wo wo wo ist vns das Kind geboren? Zu Bethlehem ist vns geboren ein Kindelein, gewanden (unleserlich; gewunden, gewandet?) in ein windelein, zu Bethlehem in Davids stadt." Es folgt das bekannte, kurze „Puer natus in Bethlehem, vnde gaude Jerusalem", dann die 3. Antiphon in die nativitatis[1]):



Den Schluß bildet (Bl. 45b) ein

Das letzte Blatt (46) ist unbeschrieben.

Musikgeschichtlich und liturgisch wertvoll ist das Büchlein besonders dadurch, daß es uns (entgegen der planvollen Anordnung der damaligen Drucke) einmal die Gemeinde einer kleinen anhaltinischen Stadt um die Mitte des Reformationsjahrhunderts sozusagen ungestört bei ihrem altevangelischen Musizieren belauschen läßt. Das de tempore der Hauptfeste bildet den eigentlichen Gegenstand der Sammlung. Auch die starke Wirkung der „Wittenbergischen Psälmlein und Meßlein" auf die Nachbargebiete läßt sich an solchem Sonderfall recht anschaulich beobachten. Von einer liturgischen Rückständigkeit etwa wegen der Benutzung noch vollständiger katholischer Messen darf selbstverständlich nicht gesprochen werden, benutzten doch solche z. B. die evangelisch doch gewiß unverdächtigen Nürnberger noch bis tief ins 17. Jahrhundert hinein.

[1]) Text bei Lossius, Psalmodia, Ausg. 1579, Bl. 25 v.

Handelte es sich hier um Figuralmusik, so läßt das dritte Stück des Zerbster Fundes uns einen Blick auf den frühprotestantischen Choral- und Altargesang werfen. Es ist, der gleichen Zeit angehörend,

C) eine evangelische handschriftliche Agende mit der Archivsignatur GAR V 222 Nr 53. Das Heft besteht aus einem zu zwölf Blättern von 165 × 227 mm Größe gefalteten, z. T. unbeschriebenen und unaufgeschnittenen Papierbogen. Ähnliche Wasserzeichen bei Briquet[1]) weisen auf die Bautzener Papierfabrik um 1560. Es ist nur ein einziger Schreiber anzunehmen, die Notenaufzeichnungen sind ziemlich sorgfältig in zierlicher Hufnagelschrift und mit deutlichem Text ausgeführt, wobei durch je einen senkrechten Strich durch ein bis zwei Spatien am Wortende die Neumen übersichtlich nach ihrer Zusammengehörigkeit gruppiert werden. Die übrigen Eintragungen sind sehr flüchtig, vielfach verbessert, manchmal kaum zu entziffern. Mehrmals deuten Sinnentstellungen (so „via" für „die") darauf hin, daß der Wortlaut eilig diktiert und verhört worden ist, vielleicht hat der Kantor einem Pfarrer oder dieser einem visitierenden Vorgesetzten nachgeschrieben. Wir lassen den Inhalt folgen:

Bl. 1 a: Vier leere Notensysteme und eine Arabeske. Bl. 1 b und 2 a sind leer.

Bl. 2 b: Vesperi / Saluum me fac deus / Antiph: Christus factus est pro nobis etc. / Hymnus: Rex christe factor / Cantilenam germ[anicam]: **Die propheten ham prophezeyt zw ihm** Vexilla regis prodeunt / Capitulum / Magnificat / pro pace.

Bl. 3 a: In coena domini / Ad missam Introitus / (Mit Noten f d f e f g f d f f d f e f g g d) oportet usw. nos au- tem glo- ri- a- ri

Bl. 3 b: Kirie dominicale. / Nun frewet euch lieben Christen gemein. / Collecta deutzsch. / Epistola; Corr. 11 [V. 23] Ich habs vom Herrn empfangen. / Graduale (mit Noten f fgf f gf f g a f gfed usw. Christus factus est pro no-bis

Bl. 4 a: Es ist das heil vns kommen her etc. Euang. Johan:13 Vor dem fest etc. / Si non fuerint communicantes / Vater unser, Verleih vns fride, / Sin fuerint, post contionem cantabimus / Jesai dem propheten das geschach. / Deinde Last vns bek[ennen] u. Vater vnser etc./ sub communione Jhesus Christus vnser heiland / in fine collecta. /

Bl. 4 b: Vesperi / ps[almus] = quare fremuerunt gentes / Antiph: Christus factus est pro nobis obediens patri etc. / Hymnus Rex Christe etc. / Cantilena germ. / Christus warer Gottes Son. / Lectio Johannis von der geburt vnsers herrn Jhesu Chri. / Magnificat / pro pace.

Bl. 5 a: Die parasceves: / Introitus: Nos autem gloriari. / Cantilena german: Die propheten han prophezeyt etc. / Collecta deutzsch. / Loco epistole 53 Capi: Isaie / Cantil[enam] ger[manicam] Christus der vns selig macht / Graduale: Chr. factus est / Wir gleuben / Passio Chri[sti] incipiente: Da sie den lobges[ang gesprochen hatten]. / post contionem. Quia collectas (!) germanicas (!) pro omnibus statibus non adfuerunt (!), consueta precatio seruata est / post contionem Vns[er] Vater jnn dem himmelreich. Hym[nus] pange lingua cum repetitione crux fidelis / Verley Vns friden.

Bl. 5 b: Vesperi / ps[almus] Deus deus meus respice in me. / R a vrs (Responsorium a versu ?). Via (! = die) dominica Pasce ps. laudate dominum omnes gentes / Antiphona Alleluja / Cantilena germ. O mensch gedenck / Deinde Magnificat cum Antiphona. / Vespere autem / Cum collecta, si placuisset, posse in eum diem seruari Historia de sepultura domini quae feriis (?) Vesperi prelegitur. In fine Verley uns friden ewiglich.

Bl. 6 a—b: Cum rex glorie. (Text und Noten fast genau wie bei Lossius Bl. 101; zum dritten Teil „dei filius" usw. stehen nur die Noten, statt des Textes ein einziges „Alle-" am Anfang und „-luja" am Ende).

---

[1]) Les filigranes I, Nr. 2024—30.

Bl. 7a: Salue festa dies, intermiss: Also heilig ist der tag / Kyrie paschale, mit der deutsch prosa (gemeint ist wohl „Christ ist erstanden" oder „Christ lag in Todesbanden" als Verdeutschung der alten Osterprose „Victimae paschali") / Gloria & in terra / Carm[en]: Salue festa dies, admixto germanico Also heilig ist der tag. / Deinde integrum officium, sicut in Spangenberge[1]) signatum est. / Ad vesperas: / Kirie pascale ps[almus] dixit dominus. Confitebor / Da Israhel aus Egipten zog / postea Victime paschali intermixto Christ ist erstanden / Post contionem Magnificat cum Antiph: Chr[istus] resurgens cum versiculo dicant nunc Judei, cum collecta / postea in fine pro pace. ita serua: sequentibus diebus.

Bl. 7b—12b leer.

Das Heft stellt einen dankenswerten Beitrag dar zu dem besonders von R. v. Liliencron behandelten Kapitel der Ausprägung des de tempore durch Kirchenlieder[2]) und zu der von Jul. Smend neuerdings wieder betonten Sitte des Wechselgesanges durch Vermischung alt- und neukirchlicher Lieder (lat. Urbild und deutsche Nachbildung strophenweis sich ablösend). Zur genaueren Datierung des Entwurfs vermag das Werk von Sehling, Die evangelischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts (1904) einiges beizusteuern. Die dort Bd. II, S. 555 Nr. 116 abgedruckte „Ordnung der deutschen geistlichen gesenge", die der Herzog von Anhalt vor dem 8. 2. 1551 für Zerbst bestimmt hat, zeigt bereits wesentlich entwickeltere Verhältnisse: zwar auch noch die Beibehaltung der Missa, aber keine Vermischung deutscher und lateinischer Kirchenlieder mehr. Dagegen heißt es[3]) in der 1532 von Nicolaus Hausmann verfaßten Ordnung aus dem Zerbster Staatsarchiv: „Mit den gesengen latein und deuzsch ist auch wol rat und weis zu, die selben ordenlich zu stellen, wie dan heuer auch gescheen, und zu ostern, wer's erlebt, gehalten mag werden, davon hie nicht notig vil zu schreiben." Es wäre reizvoll, in unserem Agendenheft den Entwurf zu dieser Osterfeier zu sehen, wenn nicht zwei Tatsachen das Jahr 1545 als frühesten Termin bestimmten: die Erwähnung des Spangenberg'schen Gesangbuchs und das jüngste der angeführten deutschen Lieder, die Übertragung des herrlichen alten Hymnus „Vexilla regis prodeunt inferni" als „Die propheten han prophezeit", die nach Zahn, I Nr. 316 erstmals 1545 im Babst'schen Gesangbuch auftritt.

Recht wohl aber paßt zu unserm Gegenstand die Verordnung der Fürsten Johann und Georg vom 3. 8. 1548, die nicht nur in kirchenmusikalischer Hinsicht, sondern z. B. auch in bezug auf die Ornate möglichst viel vom Prunk der alten Kirche erhalten wissen will. Da heißt es (was man auch mit dem oben unter B behandelten Altus zusammenhalten wolle)[4]):

„Sonnabend und an den feier abend soll durch den pfarher oder diacon die vesper mit dem versikel deus in adjutorium angefangen, darnach die psalmen, wie gewanlich, gesungen, hernach ein capitel aus der bibel erstlich lateinisch vnd volgendes deutsch gelesen, darauf ein responsorium oder hymnus de tempore oder, so man keinen gehaben kante, ein deutscher psalm, alsdann das magnificat mit der antiphona und collecte de tempore gesungen und endlich mit dem benedicamus beschlossen werden.

„Die messe soll alzeit gehalten werden in gewanlichen kirchen ornat, soll aber der priester erstlich fur dem altar kniend die confession und daruf der minister die absolution sprechen, under des singe man den introitum, Kirie eleison, darnach das Et in terra nach gelegenheit der zeit," [d. h.

1) Offenbar Joh. Spangenberg's zweiteilige, nach dem de tempore geordnete Sammlung „Cantiones ecclesiasticae / Kirchengesenge deutsch" (Magdeburg 1545).

2) Musikalisch-liturgische Geschichte der evangelischen Gottesdienste v. 1523—1700 (Schleswig 1892).

3) Sehling II, 543a, 2. Abs.

4) Sehling II Nr. 115 S. 554f.

außer in den Fasten] „die collecta praemissa salutacione, darauf die epistel an hohen festen lateinisch, sonst deutsch, dergleichen auch an hohen festen das alleluja und sequenz, an andern sontagen oder feiertagen ein deutscher gesang, wie es dann der pastor vor gut ansiehet, darnach das evangelium lateinisch oder deutsch, wie oben von der epistel angezeigt, volgend das symbolum credo in unum deum, das patrem und furnemblich an hohen festen. Darnach singe das volk: Wir gleuben all an einen got etc. daruf volget die prediget götlichs worts. Nach der prediget weil die communicanten in den chor gehen, die menner zur rechten, die weiber zur linken hand, soll ein deutscher psalm gesungen werden, bis das alle knien, und volgents an hohen festen singe der priester die praefacio und die schueler das sanctus. An andern son= und feiertagen soll gelesen werden die vermanunge doctor Mart. Luthers an die communicanten. Darnach singe der priester orationem dominicam und verba consecrationis. Drauf volge die communio wie gewonlich, idoch der ander diacon, so den kilch reichet, sol den chor rock antragen. Under der communion aber an hohen festen soll gesungen werden das agnus dei und andere gesenge nach gelegenheit der zeit und des volks, wie es den pfarhern vor gut gefellet, aber an andern tagen ein deutschen gesang vom sacrament oder die litania, lezlich aber soll die messe beschlossen werden mit der dangsagunge und segen. Es sollen aber die diaconi, so an hohen festen dem pastor ministriren, mit einem diacon rocke oder in mangel des mit einem chorrock becleidet sein, wie auch droben gemeldet."

Unsere Agende ist also frühestens 1545, spätestens 1551, wahrscheinlich 1548 abgefaßt und befolgt worden.

Melchior Schildt und seine Familie

Nachrichten aus hannoverschen Archiven, mitgeteilt von

Th. W. Werner, München

Als im Jahre 1533 die Bürgerschaft der Stadt Hannover die Einführung der lutherischen Lehre erzwang, trat mit Jürgen Blome und Hans Plessen Bartholdt Schild an die Spitze des von der rechtmäßigen Obrigkeit verlassenen Gemeinwesens. Seit dieser Zeit begegnet dem Geschichtsfreunde der Name Schild wieder und wieder, und im 17. Jahrhundert sind die Kirchenbücher, besonders das der Marktkirche, voll von ihm; die Familien Hans und Casper Schild treten neben anderen in den Eintragungen bedeutsam hervor. So befand sich unter den am 23. Juli 1632 im Gefecht gegen den katholischen Grafen Gronsfeld Gefallenen, zu deren Ehren M. David Meier[1]) eine Gedenktafel an der Marktkirche anbringen ließ, ein achtundzwanzigjähriger Caspar Schild. Im 18. Jahrhundert wird der Name in Hannover seltener; die Familien wandern aus oder verblühen. Doch ist vor dem Jahre 1725 ein Rudolf Schild als Kantor an der 1702 gegründeten Kirche der reformierten Gemeinde nachzuweisen, und von der Tochter des seel. Ober-Kriegs Commissarii Jacob Christian Schild ist eine Stiftung vom Jahre 1746 zugunsten der vor dem Ägidientore neu zu errichtenden Gartenkirche bekannt.

Das Leben des berühmtesten Trägers des im früheren Hannover so bekannten Namens, das Leben des Orgelmeisters und Komponisten Melchior Schildt — so unterschreibt er sich in Abwechslung mit der Form Schilt — hat seine Darstellung durch Max Seiffert[2]) gefunden; was ich darüber hinaus zu bieten habe[3]), sind nur Einzelheiten — kleine Züge, die vielleicht das Bild seiner Persönlichkeit uns nahe zu rücken helfen.

Das älteste Kirchenbuch der Ägidienkirche ist, weil die Bücher der andern altstädtischen Kirchen (der zu St. Georgii et Jacobi, nach ihrer Lage „Marktkirche"

[1]) David Meier, geb. in Hannover am 17. Februar 1572, studierte zu Leipzig, Wittenberg und Helmstädt, wurde aus der Stelle eines Kantors zu St. Martini in Braunschweig 1599 zum Prediger an die Kreuz- und 1609 als Nachfolger des M. Garberus an die Marktkirche in Hannover berufen; er starb am 30. Oktober 1640. Bei seinem Begräbnis wurde „de grote David", eine Glocke in der Kreuzkirche, für die er 600 Taler gestiftet hatte, zum ersten Male geläutet. Von seinen Schriften ist die „Kurtzgefaßte Nachricht von der Christlichen Reformation In Kirchen und Schulen Der Alten-Stadt Hannover", 1731 neu herausgegeben von Johann Anton Strubberg, lesenswert.

[2]) J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler. „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" 7 (1891), S. 145. — Einen Nachtrag über Schildt's Aufenthalt in Kopenhagen 1626—29 findet man daselbst 9 (1893), S. 80. — Zwei Orgelstücke bei Seiffert, S. 252 und 257; zwei Klavierstücke in den „Monatsheften für Musikgeschichte", Jahrg. 1888, S. 27 und 35.

[3]) Ein Aufnahmeauftrag der „Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst" führte mich im Herbst des Jahres 1919 nach Hannover.

genannt, und der zu St. Crucis) erst im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts angelegt wurden, eine Quelle von hohem Werte[1]). Begonnen und in der ersten Zeit geführt wurde es von M. Ludolph Lange, als er im Jahre 1574 vom Konrektorat in die Pfarrstelle zu St. Odiliae et Egidii[2]) berufen wurde. Da immer am Schlusse des Jahres die bedeutenderen Ereignisse, die sich in den andern Pfarren zugetragen hatten, hier gesammelt und verzeichnet wurden, ist die Möglichkeit, Nachrichten zu erhalten, wie man sie in Kirchenbüchern zu suchen pflegt, für den ganzen Bezirk der alten Stadt seit dem Jahre 1574 gegeben. Unter vielen andern Aufzeichnungen, darunter einer „Erzehlung etlicher denckwürdiger Sachen, welche sich ab Anno 1560 bis vff annum 1572 in allen Standen begeben... wie die von M. Ludolpho Langen ex probatis autoribus colligiret, auch er selbst zum theill erfahren hatt," findet sich je ein Verzeichnis der Organisten und Kantoren in templo D. Aegidii, sowie eines der an der Schule angestellten, in der Marktkirche tätigen Kantoren. (In Abhängigkeit hiervon hat auch die Marktkirche einen Catalogus angelegt, der in bezug auf die Organisten mit dem Jahr 1593, das der Kirche eine neue Orgel brachte, beginnt.) Den ersten Namen des Organistenregisters vermochte Lange nicht mit Daten zu belegen, und so schrieb er hier: „15.. Gerdt Schildt". So sehr das Auftreten dieses Namens die Wißbegier anreizte — alle Nachforschungen waren erfolglos, und es bleibt nur die Annahme des Jahres 1569 für seines Trägers Tod, da mit diesem Datum im Verzeichnis als sein Nachfolger Zacharias Funcke erscheint. So sieht es leider aus, als solle die schon von Max Seiffert aufgeworfene Frage nach dem Zusammenhange dieses älteren Meisters mit Melchior einstweilen ohne Antwort bleiben. Daß ein solcher aber bestehe, ist bei der Gleichheit des Namens und des Berufs und in Berücksichtigung der Kleinheit der beide Männer umschließenden Stadtgemeinschaft wohl zu vermuten erlaubt. Bedenken könnte nur die zeitliche Verschiedenheit ihrer Lebensgrenzen erwecken, denn Melchior ist nicht vor 1592 geboren; doch fügt sich hier mit gutem Glück die Erscheinung des Antonius Schildt ein — auch er ein Organist in Hannover.

Höpfner's[3]) Nachrichten über ihn stammen aus den Organistenverzeichnissen der Kirchenbücher. Seiffert macht unter Hinweis auf die Erwähnung des Meisters im § 11 des Organum Grunense redivivum von A. Werckmeister auf seine Berühmtheit unter den Zeitgenossen aufmerksam, die auch dadurch bezeugt wird, daß die hannoversche Chronik[4]) von seiner Verehelichung Notiz nimmt. Ja, sie teilt uns in Ergänzung des sachlich gleichen Vermerks im Kirchenbuche der Ägidienkirche[5]) den Vornamen der Braut und den Stand des Brautvaters mit, indem sie verzeichnet: „1586, Sept. 18. Antonius Schildt organicus hat Hochzeit gehalten mit Melchior Sedelers senatoris Tochter Anna". Der Umstand, daß der Vater seiner Frau jenen Vornamen

[1]) Seine Benutzung wurde mir vom Pastor Rode mit besonderer Freundlichkeit ermöglicht, wofür ihm auch an dieser Stelle gedankt sei.

[2]) Er verwaltete sie durch 53 Jahre bis zu seinem 1626 im 80. Lebensjahre erfolgten Tode. — — Meier, David, Kurtzgefaste Nachricht, S. 198. — Baring, Daniel Eberhard, Beytrag zur Hannöverischen Kirchen- und Schul-Historia. Hannover 1748, I. S. 48.

[3]) Kirchliche Nachrichten aus der Stadt Hannover von 1533—1883, neu herausgegeben von Wilhelm Höpfner. Hannover 1883.

[4]) Neudruck in den „Hannoverschen Geschichtsblättern". Jahrg. 10 (1907), S. 255.

[5]) „Aus andern Pfarren": 1586 Antoni Schildes (desponsatorium) c, Filia Melcher Sedelers.

führte, durch den der Name Schildt, der vorher in Verbindung mit „Melchior" nicht vorkommt, einst Glanz erhalten sollte, läßt auf Beziehungen schließen, die durch die Person Antons von einem Melchior zum andern laufen; und wenn wir später in einem Briefe Melchior Schildt's lesen, er wohne bei der Witwe seines „Vetters" Dr. Melchior Sadtler[1]) [= Sedeler], so wird die Vermutung solcher Beziehungen fast zur Gewißheit; denn Vetternschaft begründet sich in der Gemeinsamkeit der Großeltern. Es ist wohl nicht zuviel gewagt, wenn wir es als höchst wahrscheinlich hinstellen, daß der berühmte Orgelmeister seinen Vornamen von dem Großvater, dem Senator Melchior Sedeler erhielt, daß Antonius sein Vater war.

Aus der Fassung der chronikalen Angabe geht hervor, daß Antonius Schild, den die Kirchenbücher erst seit 1593 als Organisten an der Marktkirche kennen, schon einige Jahre zuvor ein solches Amt versah. Ein Brief[2]) des Meisters an die Vorsteher der Marktkirche vom 19. Januar 1594, also im Jahre nach dem Antritt der neuen Stellung geschrieben, bestätigt die Nachricht in willkommener Weise. Der Schreiber spricht von der Stellung an dem neuen Orgelwerk[3]), in die ihn das Vertrauen des Rats gerufen, und erwähnt dann seine vor dieser Zeit liegende Tätigkeit an der Kreuzkirche, die sieben Jahre (also vom Jahre seiner Verheiratung an) gewährt habe. Die Begründung seines Gesuchs um Gehaltszulage ist für die Person des Bittstellers bezeichnend, aber auch kulturgeschichtlich interessant und lautet wörtlich:

Weill aber ein Arbeiter seines Lohns werth ist, vnndt ich biss anhero mitt der gemeinen besoldung Alss 40 guldenn friedlich gewesenn, In erwegung, das ich nicht gerne wolen meinen herren zulage halber beswerlich sein, oder einen Newen Eingang machen, habe mich auch kummerlich beholffenn vndt meine notturfft mit Ehrlicher höker hantierung Vnndt andernn beswerlichen dienstenn nach Ardt meiner Kunst mit brauchung des Instruments in Collationenn vndt sonsten zu nacht vnndt tag, Etzlicher massen refarcirt vnndt Erhalt[en], also das ich mein Ausskommen, Aber nicht vbriges davon gehabtt habe. So kan ich gleichwoll meinen Herren vnangezeigtt nicht lassen, das ein groß vnterscheidt sey zwischen diesem Orgell vndt Cohr zu St. Jürgen, vnndt jenem Orgell vnndt Cohr zu S. Crucis, vnndt wolle diss werck vnndt dieser Cohr gantz vndt gar Einen ledigen man habenn, der nicht konne gantzlich sich auf die haussaltung begeben, viell weiniger sich der narunge halber Jedermenniglich in Allen collationen bequemen, Bitte demnach dienstlich E[ure] Achtb[are] g[naden] wollenn doch für meine geringe person Bey E. Erbarn wollweisen Rahdt intercediren, anhalten vndt Erhaltenn das ihre Erbare weissheitenn irer loblichen vnndt gunstigenn zusage, so mir zu dero zeitt, alss ich zu deissem dienste vff- vnndt angenohmen,

---

1) Sadeler, Melchior, schreibt 1603, Febr. 12 dem Bürgermeister Erich Reiche, er sei zu einem Regenten in seiner Vaterstadt Hannover außersehen und überreiche aus diesem Anlasse dem Rat eine in Marburg publice gehaltene Disputation. — Stadtarchiv, Briefe XVII.

2) Stadtarchiv, Briefe XVII. Das Datum ist offenbar erst auf der Behörde eingefügt; der Übergang vom alten zum neuen Stil vollzieht sich in Hannover im Jahre 1587. — Dem Vorstande des Stadtarchivs, Dr. O. Jürgens sei für sein unermüdliches Interesse und seine stete Hilfsbereitschaft wärmster Dank gesagt. Ebenso fühlt sich der Verfasser verpflichtet dem Geheimrat Dr. Krusch (Staatsarchiv), Professor Dr. Kuntze, Dr. Meyer (Kgl. u. Prov. Bibliothek), Superintendent Waitz, Pastor Berkenbusch (Marktkirche) und Pastor Wachtel (Kreuzkirche).

3) Homeister's Chronicon han., „1593: Organa in templo ad S, Georgium Hannov. per Meister Andream N, extructa inde a Jacobi 1589 usque 1593, quo perfecta," — Die Homeister'sche Chronik ist teilweise veröffentlicht in der „Zeitschrift des histor. Vereins für Niedersachsen". Jahrg. 1860, S. 193. Die Handschrift des Bürgermeisters Bernhard Homeister liegt unter dem Zeichen Ms, 130 A No, 171 im Stadtarchiv. — In der hannoverschen Chronik („Hann. Geschichtsblätter" 5 (1902) S. 312) wird der Orgelbauer M. Andreas de Mare von Gent genannt. Eine Bemerkung im Kämmereiregister vom Jahre 1598 besagt: „Meister Henni[ng] dem Orgelmacher geben vor das Clavier in der Orgel zu S. Georgen gelinder machen — 4 fl." Vgl. auch „Hann. Geschichtsbl." 9 (1906), S. 129.

also nemblich das mir meine besoldung dermassen verbessert werde, daß ich darmitt woll freidtlich sein solte, eingedenck sein, meine gelegenheitt vndt viellfaltige muhe vnndt vleiß in acht nehmen, vndt mihr die gantz geringe besoldung also verbessern, daß ich dauon mein außkohmen haben, vndt vor meine muhe, vleiß vnndt arbeidt in Etwas ergetzung bekomenn muge, in sonderer betrachtung, das ich hinfüro wochentlich ja taglich muß practiciren neuwe muteten absetzen, vnndt mich Exerciren, soll ich anders dem Cohr geburlich antworten, da durch den[n] so fern die besoldung Nicht solte verhöherrt werdenn, meine haußhaltung auch würde schadenn nemen, vndt die narung die ohne das bey der hökerey nicht groß ist, geschmelert werden, So aber meine Herren meine notturfft ansehen, wie ich mich gantzlich zu Jhren Achtb. g. vertrostenn thue, das sie ein vatterliches hertz gegen mir tragennwerden, will ich meinem Ambt für andern heußlichenn geschefftenn vleißig obliegenn, das neuwe werck in acht habenn, vndt mich der reisen, so ein Kauffman zu seinem vortheill bißweilen thun muß, gentzlich begebenn, kan vndt will auch nicht mehr meine gesundtheitt zu erhalten, mich in Allen vnndt jeden gesellschafften vmb gnies willen gebrauchenn lassen, wie bishero von nottwegen geschehenn. Jdoch ehrliche collationen außgeschlossenn alß nemblichen da meine herren oder andere Erbare burger meiner wurden zu thuenn haben, will Jchs an meinem vleiß nicht Erwindenn lassen.

Der mit den üblichen Begrüßungsformeln schließende Brief zeigt das Bild der Verhältnisse, unter denen ein in seiner Zeit so wohlberufener Meister wie Anton Schildt zu arbeiten hatte. Die Ausübung eines Nebenberufes lag nahe, und von einem der Nachfolger Schildt's an der Kreuzkirche wissen wir, daß er zugleich Postmeister[1]) war; Melchior Schildt allerdings verschaffte sich die Einnahmen, mit denen er sein Leben fristete, wie wir aus einem Briefe erfahren, durch Musikunterricht.

Die Hochzeit des Antonius Schildt, von der wir ausgegangen waren, ist des weiteren bezeugt durch ein vom 19. Sept. 1586 datiertes ἀυτο[σ]χεδίασμα[2]) ad Antonium Schildium musicum von 20 lateinischen Distichen, das „Enricus Georgii philomusos in valle lacrymarum fundebat."

In dem Jahre, da Antonius Schildt die Stelle an der Marktkirche antrat, starb sein Schwiegervater, der Senator Melchior Sedeler[3]). In demselben Jahre, wie ich annehmen möchte[4]), wurde ihm der Sohn geboren, der unter dem Eindruck dieses Ereignisses und zum Andenken an den Senator den Vornamen Melchior erhielt. Antonius starb am 11. Mai 1635; seine Witwe folgte ihm am 14. Juni desselben Jahres[5]).

Daß Melchior Schildt ein Sohn der Stadt Hannover war, ist unter diesen Umständen kaum in Zweifel zu ziehen. Sicher ist, daß er als Schüler zu den Füßen des „alten Kantors" Andreas Crappius, der seit 1568 dem Kantorat an der hohen Schule in Hannover mit Ruhm vorstand, gesessen hat; denn, als Crappius im Jahre

---

[1]) 1683, Mai 20, beklagt sich Hans Jürgen Meinrich, bestallter Braumeister zu Burgwedel, über Johann Melchior Wiering, Organist zum Heiligen Creutz in Hannover und Postmeister; er will ihn für ein an den Rektor Georg Grislinger in Bückeburg gerichtetes Paket mit 5 in einem Paar Strümpfe eingemachten Talern, daß er ihm übergeben habe, und das nun verloren gegangen sei, verantwortlich machen. — Stadtarchiv, Briefe.

[2]) Ein Bl. in fol. mit eigenhändiger Schrift des Verfassers im Stadtarchiv, J [Homeister'sche Sammlung] 87.

[3]) Kirchenbuch der Ägidienkirche „aus andern Pfarren" 1593 Melchior Sedeler Senator [defunctus].

[4]) Melchior spricht — Seiffert S. 221 — davon, daß er 1655, obwohl er schon im 63. Lebensjahre stehe, einen gewissen Entschluß gefaßt habe; er war also zu diesem Zeitpunkt 62 Jahre alt, wodurch das Jahr 1593 als das seiner Geburt erschlossen wird.

[5]) Catalogus defunctorum der Marktkirche.

1608 die zweite Auflage[1]) seiner Musicae artis elementa herausgab und sie den „discipulis suis charissimis, optimae indolis Adolescentibus et praeclarae spei pueris“ widmete, da war unter den 54 Namen der letzte: „Melchior Schilt“.

Die Erwartung, daß die für den Stadthaushalt bestimmten Bücher über den Knaben, über den noch unselbständigen Jüngling und den fern von der Heimat weilenden Mann schweigen werden, erfüllt sich. Nach seinen Lehrjahren bei Sweelinck war Schildt in Wolfenbüttel (1623—26) und in Kopenhagen (1626—29); im Jahre 1629 kehrt er in die Heimatstadt zurück. Es muß an dieser Stelle auf die von Max Seiffert gebrachten Nachrichten verwiesen werden, ohne deren Kenntnis die hier folgenden Nachträge zusammenhangslos erscheinen müssen. Der Stoff dieser Nachträge wurde in der Hauptsache persönlichen Zeugnissen des Meisters, Briefen und seinem Testament, entnommen; auch hier wurde das kulturgeschichtliche Moment nicht außer acht gelassen.

Zwei Briefe[2]) Melchior Schildt's an den Bürgermeister und Rat der Stadt haben als Hauptinhalt die Forderung rückständigen Gehalts.

Der erste, vom 21. Januar 1643, beschwört sogar den Schatten des Vaters herauf: seit vielen Jahren, sagt Schildt, habe er wegen der seinem seligen Vater nicht ausgezahlten Dienstgelder angemahnt, zuletzt am 27. November 1641, ohne einen Erfolg zu erzielen; wenn zwischen jetzt und der künftigen Fastnacht die Sache nicht in Ordnung gebracht sei, werde er sie der herzoglichen Cantzlei übergeben, und er bitte, ihn dann für etwa entstehende Unannehmlichkeiten nicht verantwortlich zu machen. Aber auch für sich selbst habe er die für drei Vierteljahre fällige Summe von 75 Talern zu beanspruchen; auch hier dringe er auf schleunige Befriedigung seiner berechtigten Forderung.

In dem zweiten Schreiben, vom 29. Januar 1649, verweist Schildt abermals auf den stockenden Eingang seiner geringen Dienstgelder, den er zuletzt vor drei Jahren gerügt habe. Die Zusage des Rats auf durchgehende vierteljährliche Berichtigung der Forderungen sei vom Herrn Registrator nicht gehalten worden, es sei vielmehr durchaus beim Vorigen geblieben und es bewahrheite sich „allwege das vrhalte Sicut erat in principiis et nunc et semper.“ Vor einem Jahr habe er nach siebenwöchiger Krankheit, die ihn an das Bett fesselte, von drei rückständigen Quartalen die Bezahlung nur eines einzigen erbeten, aber nicht einen Hellerswert erhalten. Abgewichene Michaelis habe er bei gleicher Gelegenheit sogar „die vnbedachtsame / scheidene Antwort“ erhalten, er habe es so hoch nicht nötig, habe Mittel „ohne es“ zu leben. Schildt verweist dann auf seinen „schlechten Zustand“ und bittet, ihm seinen Lohn zu geben, wie er dem höchsten und niedrigsten Ratsbedienten gereicht werde. — In der ersten Hälfte dieses Schreibens spricht Schildt von seiner Orgel, über deren Zustand er sich nicht beklagen wolle, da sie ihre Klage nunmehr selbst einführe; obwohl er es an Reparaturen, guter Aufsicht und „überflüssigem Stimmen“ nicht habe fehlen lassen, werde sie doch sein Meister bleiben. Er bitte daher den Rat, aus seiner Mitte

[1]) Nur diese — Unikum im Besitz der Pr. Staatsbibliothek in Berlin — lag mir vor. Das einzige Exemplar der ersten Ausgabe von 1599 befindet sich nach Eitner in Glasgow; ob die Dedikation mit der der zweiten gleich lautet, ist mir nicht bekannt.

[2]) Stadtarchiv, Briefe XVII G.

ein, zwei oder drei Personen zu erwählen, denen er der Orgel Gebrechlichkeit nach Gebühr zeigen könne, um der Verantwortung für richtige Anzeige ihres Zustandes enthoben zu sein. Alle Dinge seien vergänglich; das sehe man an der Orgel zu St. Ägidien, an der doch zum Überfluß ein Orgelmacher[1]) als Organist sitze und gleichwohl nicht helfen könne. „Jedoch ohne allen Ruhm, wen[n] meine Orgel, einen orgelmacher zum Organisten gehabt, Es wehre vorlengst vmb eine newe Orgel sollicitirt, vielleicht auch all verfertigt. [Eine halbe Zeile durchstrichen.]"

Hannover hatte unter dem dreißigjährigen Kriege nicht in dem Maße zu leiden, wie etwa die Nachbarstadt Magdeburg; immerhin waren die Abgaben und Lasten so hoch, daß die Saumseligkeit des Rats in der Gehaltszahlung damit, wenn nicht entschuldigt, so doch erklärt werden kann. Ob dem Ersuchen des Organisten mit einer gründlichen Revision des Instruments entsprochen wurde, war nicht festzustellen[2]).

Auch auf anderm Gebiete hatte Schildt Grund, mit seinen Dienstgebern, dem Bürgermeister und Rat, unzufrieden zu sein. Die Angelegenheit liegt einige Jahre vor jener andern und erfordert zu ihrer völligen Aufklärung rechtsgeschichtliche Kenntnisse; doch sei der Versuch einer Darstellung in großen Zügen unternommen. Schildt wendet sich mit einigen Briefen diesmal geradezu an die herzogliche Regierung[3]) Er gibt zu erkennen: er habe vor ungefähr zehn Jahren auf Ersuchen des Rates auf eine bei Sr. Majestät dem Könige von Dänemark innegehabte „ansehnliche besta llunge resigniret und sich amore patriae gegen ein Liederliches alss 100 Thlr." in seine Dienste begeben. Zum Entgelt für die geringe Entschädigung habe der Rat ihm Befreiung von allen oneribus zugesagt und ihm versprochen, er solle freie Wohnung „ohne Zinss und beschwernus" haben. Er habe die Behausung von Herrn Dr. Sadlers S. Witwe seiner Bequemlichkeit nach und der discipulen halber, darauf sein Unterhalt beruhe, vor Jahren gemietet, und sie, die Witwe, frei anstatt des Zinses bei sich in solchem freien Hause zu behalten sich verpflichtet. Nun sei vor zwei Jahren zunächst ein Soldat im Hause einquartiert, und, als dies nicht habe angehen können, das Haus mit einer Kollekte belegt worden unter dem Vorgeben, solches beträfe nicht ihn, sondern die Witwe. Im vorigen Jahre habe er mit dem Rat verhandelt und einen Vertrag durchgesetzt, nach dem der Rat der Witwe anstatt der ihr zustehenden patrimonalia monatlich anderthalb Thaler geben solle; zu dieser Summe wolle er einen halben Thaler zuschießen. Nun müsse er befinden, daß nicht allein der Rat die Personengelder nicht bezahlt habe, sondern sogar von der Verabredung zurücktreten wolle; jedenfalls habe man ihm dieser Tage Diener und Soldaten in das Haus geschickt und für zwei Jahre die Kollekte gefordert, was der bei seiner Bestallung erfolgten Versprechung und der

---

[1]) Adolph Compenius, gest. 1650. S. die folgende Anmerkung.

[2]) Unmittelbar nach Schildt's Dienstantritt, im Jahre 1630 „wurden in der Orgel zu SS. Jacobi et Georgii einige Stimmen hinzugemacht durch Adolph Compen, einen Schaumburger, damals Organicum und Orgel macher zu SS. Aegidii et Ottiliae. Desgleichen wurden zwo neue Emporkirchen oder Priechen gebauet, di e eine unter der Orgel gegen Osten, die andere an der Nordseite unter der alten Orgel in die Länge stehend." Nach der hannoverschen Chronik des Kammersekretärs Redecker mitgeteilt von O. Jürgens: Aus der Vergangenheit der älteren stadthannoverschen Kirchen, in: Hannoversche Geschichtsblätter 9 (1906), S. 129. — Bis zum Jahre 1733, das eine Erneuerung und Vergrößerung der Orgel brachte, vermag ich nur die vor Schildt's Brief, nämlich im Jahre 1637 liegende Stiftung des Herbort Barteldes von 120 Gulden an die Orge l nachzuweisen.

[3]) Staatsarchiv, Cal. Des. 8 (Altstadt Hannover) Nr. 85. Melchior Schild Organist zu St. Georgii et Jacobi ctra Hannover in pto. esemptionis ab oneribus aīs 1639 usque 1642.

kürzlich gepflogen Verabredung stracks zuwiderlaufe. Schildt bittet um Schutz vor den turbationes der Gegner. — Mit bemerkenswerter Pünktlichkeit, nämlich am Tage nach dem Schreiben des gekränkten Meisters, verlangt die Regierung vom Rat, er solle das der Witwe gegebene Versprechen halten, und von Schildt ein Mehreres nicht fordern „in ansehung, seine bestallunge sehr geringe[1]) vnd er woll meritiret das Ihme etwas zugelegt oder zum wenigsten bei dieser geringen commodität gelassen werde."

Der Schritt der Regierung hatte Erfolg. Die Witwe und er, schreibt Schildt im nächsten Jahre, seien verschont geblieben. Neuerdings aber wolle man von ihm mehr als die vereinbarten sechs Thaler, nämlich das Dreifache davon, zur Kontribution „erpressen". Wieder legt sich die Regierung zu Gunsten der Hausbewohner ins Mittel. In dem nächsten Briefe Schildt's vom 25. Okt. 1641 kommt die Erwähnung des Dr. Melchior Sattler Sehl. als seines Vetters vor. Der Rat habe die Abgabe (Kollekte) de novo über das Haus verhängt und zwar diesmal um seinetwegen; auch sei ihm angemutet, zu Behuf der Pferde, die der schwedischen Armee unlängst bewilligt und geliefert seien, ein nochmaliges Soldatengeld zu geben, bei einem Thaler Strafe zu erscheinen, und sich an dem Hausbeitrag für das Magazin oder Proviantkorn zu beteiligen; allein Bürgermeister, Priester und Küster seien von derartigen Abgaben befreit; überdies habe ihm der Korporal Jürgen Grimme mit der Pfändung gedroht. — Die Nase, die sich der Rat hierbei von der Regierung holte, fiel um so tüchtiger aus, als sich das Stadtregiment anscheinend der herzoglichen Kanzlei gegenüber formell ins Unrecht gesetzt hatte. — Daß Schildt auf dieser Seite mächtige Gönner[2]) gehabt habe, kann wohl kaum bestritten werden: die Regierung geht auch z. B. im ersten Falle gar nicht auf die rechtliche Seite der Sache ein, sondern legt nur nahe, dem Meister das Gehalt zu erhöhen, oder ihn bei der „commodität" zu belassen. Subjektiv hatte Schildt allerdings allen Anlaß, mit der Behandlung, die man ihm zuteil werden ließ, unzufrieden zu sein; wenn er seine Legate[3]) zugunsten der Bürger der Stadt einsetzte, von deren Obrigkeit ihm solche Unbill widerfahren war, so erkennen wir darin eine schöne Äußerung von Seelengröße. An seiner ersten Frau Margaretha Kassels[4]) muß er eine gleichgestimmte Lebensgefährtin gefunden haben. Aber auch die gewöhnlichen Nöte des Lebens blieben, wie aus seinem Testament hervorgeht, dem Meister nicht erspart. Seine zweite eingestandenermaßen aus Gründen der Vernunft geschlossene Ehe[5]) scheint, obwohl sie trotz hohen Alters des Gatten mit vier Kindern gesegnet war, nicht so harmonisch verlaufen zu sein, wie offenbar

---

[1]) Schildt hatte mit seinen 100 Talern das Einkommen eines der herzoglichen Trompeter und Pauker. Der Lautenist J. P. Spondrino hatte 1636 500, H. Schütz bezog am 8. April 1640 für ein halbes Jahr 250 Taler. — Fischer, Georg: Musik in Hannover. Hannover und Leipzig 1903 (Zweite Auflage des 1899 erschienenen Buches: Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866.)

[2]) In der Zeit dieser Briefe starb Herzog Georg (1641), und Christian Ludwig, Schildt's erklärter Freund, trat die Regierung an.

[3]) Das Original der so genannten Schildt-Cassel'schen Fundation liegt bei der Marktkirche; das Stadtarchiv besitzt unter dem Zeichen XVI F eine vom Jahre 1728 beglaubigte Abschrift.

[4]) So schreibt Schildt den Namen in der Fundation und in seinem Testament. Der Eintrag 1646 Nov. 26 unter den copulati der Marktkirche lautet: Melchior Schildt organista vnd Margaretha Cassels Peterschreibers des Eltern auch Christoffer hoppen wittwe.

[5]) Marktkirchenbuch: 1655 Juli 12 Melchior Schildt organiste: vnd Jungffer Ilsa Margaretha Schers, Antonius Scheers Sehl. hintergelassene Tochter.

die erste. Von den Kindern starben zwei in frühen Jahren[1]). Im Testament spricht Schildt von zwei Kindern, von der kleinen Ilse Margarethe und von dem einzigen Sohne des alternden, ja sterbenden Vaters: Melcher Cordt. Wenige Monate vor seinem Tode, der, wie aus dem Kontext des Marktkirchenbuches — das Organistenregister spricht vom 22. — unzweifelhaft hervorgeht, am 28. Mai 1667 erfolgte, faßt Melchior Schildt seinen letzten Willen in einem Schriftstücke[2]) zusammen, das am 4. Dez. abgeschlossen, am 12. Dez. 1666 beim Rat niedergelegt wurde. Durchstreichungen, Randbemerkungen und Überklebungen zeugen von dem Kampf, der der endgültigen Fassung voraufgegangen war.

Das Testament zerfällt in zwei Teile; die Bl. 10 bis 15 waren zugeheftet — Löcher von Nadelstichen an den äußeren Rändern zeigen es — und für sich versiegelt[3].) Sie enthalten Bestimmungen, die erst beim Mündigwerden der Kinder in Kraft treten; würde keines der Kinder dies Alter erreichen, so soll diese Abteilung nach dem Tode des letzten Kindes im Beisein der Mutter und eines Kindes seines Bruders Ludolph Schilten, wenn dieser selbst nicht mehr am Leben, eröffnet und ihrem Inhalt schnurgleich nachgekommen werden.

Der Hauptteil enthält in sieben Punkten die Anweisungen für den Fall des eignen Todes.

Fünf Mariengulden vermacht Melchior Schildt dem „gemeinen Stadtgebewde". Die von ihm und seiner seligen lieben Frau Margareden Kassels errichteten Fundationen bleiben mit allen Klauseln und Punkten, namentlich auch den hochnotwendigen Zusätzen in Kraft.

Zu wahren und unzweifelhaften Erben setzt er ein seine Kinder: „meinen lieben Sohn Melcher Curdten v. meine liebe tochter Ilse Margareten." Da sie noch jung sind, bestellt er ihnen Vormünder.

Seine Frau Ilse Margarete Scheers soll in seinem Hause das Trauerjahr aushalten und während der Zeit aus seinem Gute verpflegt werden.

Nach halbjähriger Frist soll das Haus verkauft werden. Diese Anordnung ist durchstrichen, und nun werden die Vormünder ersucht, das Haus während des Trauerjahrs vor allzu großen Lasten zu bewahren.

Die Abfindung seiner zweiten Frau hat dem Testator offenbar Sorge gemacht, denn nirgends häufen sich Änderungen des Textes so wie hier. Obwohl sie ihm „dotis nicht den geringsten pfennig oder fahden oder sonst einiges geräte" zugebracht habe, obwohl also das „quae nihil intulit nihil etiam recipit, soluto matrimonio" hier wohl anwendbar sei, wolle er sie es nicht entgelten lassen und setze ihr daher — das wird

---

[1]) Auch Anna Catharine starb (nach dem Marktkirchenbuch am 17. Aug. 1666) vor dem Vater.

[2]) Stadtarchiv VII Z, Heft in 4° (19½ cm hoch, 16½ cm breit) von 17 Bl., die ersten 16 vom Schreiber gezählt. Beginn: „Im Nahmen der Hochheiligen vnzertheilten Drey-Einigkeit . . ." Am untern Rande des Schlußblattes steht: Hanc copiam cum vero et/. . originali per omnia / convenire vidi; Theod. / Falckenreich mpia. Diese Bemerkung war jedoch mit einem Zettel verklebt, der sich bei der ersten Berührung ablöste. Der Notar wollte also einen Irrtum gutmachen: das Schriftstück ist keine Ab-, sondern Urschrift. Übrigens entsprechen seine Züge durchaus denen in andern eigenhändigen Dokumenten des Meisters. Der Zusatz an der Unterschrift: manu propria würde nicht genügen, die Echtheit zu erweisen.

[3]) Das hier erscheinende Wappen, ein „sprechendes", unterscheidet sich von dem in der Fundation gebrauchten, das einen Crucifixus mit zwei stehenden Figuren, wohl Maria und Johannes, zeigt. Im Testament spricht Schildt von seinem „gewöhnlichen pittschafft".

im Einzelnen ausgeführt — ein Dritteil seiner Einkünfte aus; dazu soll sie erhalten ein Bett, den Frauenstuhl, zinnerne Schüsseln, Teller, Leuchter, irdene und hölzerne Gefäße, wie sie in der Küche gebraucht werden. Sollte ihr aber ein Glück zu handen kommen und sie wieder heiraten oder, wie sie wohl ihm gegenüber gedacht habe, sich in die „Braunahrunge"[1]) begeben, für diese Fälle vermacht er ihr 600 Taler. Einen nützlichen Handpfennig könne sie sich, wie ihre Schwester getan, durch Spinnen verschaffen. Die Tochter soll bei der Mutter verbleiben; der Sohn jedoch, der nach Aussage seiner Lehrer gute Anlagen zeige, soll, da sich die Mutter ihm gegenüber zu schwach erweiset, bei andern Leuten untergebracht werden. Zu seiner Erziehung müsse „der armuth vff etliche weinig jahre" der von Lübeck aufkommende Zins entzogen werden. Weder die Mutter noch die Tochter sollen dem Sohne wegen dieses Mehrverbrauchs neidisch sein. — Schildt berechnet seine Einkünfte an Zinsen (ohne die durch den Verkauf des Hauses zu erzielende Summe) auf 138 Taler; die Witwe des Statius Buscherus[2]) schuldete ihm 50 Taler; M. Georg Erythropilus[2]) hatte ihm die geschuldeten 100 Taler offenbar zurückgegeben — die Stelle im Text war überklebt.

Für seinen jungen Sohn, den er aus dem angeführten Grunde dem Einflusse der Mutter entzogen zu sehen wünscht, bittet er die Vormünder, besorgt zu sein: vielleicht könne ihn einer unter ihnen — gemeint ist der kinderlose Vetter Melchior Wilke — an Kindes Statt annehmen, ihm Essen, eine warme Stube und Bette geben und ihn zu seinen Studien und zu guten moribus antreiben. Sobald er secundam classem hinter sich habe, solle er zu einem gelehrten Pädagogen getan werden. „Es wollen auch die Hern [Vormünder]," fährt Schildt fort, „vornehmlich dahin sehen, daß Ich durchauss verbiete, dass Er auf keinem musicalischen instrumente, ess sei laute, geige, fleute oder clavicordi, oder sonstige dergleichen, durchaus nicht lernen sol, dan dadurch werden Sie hiernegst wan sie auff universiteten von ihren studijs merklich abgehalten, kommen auch dadurch gemeinlich in ein wildess vnd wüstes leben, vndt in ihren studijs merklich zurückgesetzt, ia wol gar verlassen. thue derowegen die Herren Vormunder vmb Gottes willen bitten, Meinen Sohn aus Christlicher liebe dahin zu halten, daz Er zur Kirche vndt Schulen fleissig [übergeschrieben: v.] nicht verabseume, vndt also in wahrer Gottesfurcht müege ermahnet auch aufferzogen werden." —

Nach den verschlossenen Seiten folgt eine Verwahrung gegen Ungültigkeitserklärungen des Testaments, das mit den üblichen Übergabeförmlichkeiten und den Unterschriften der Zeugen abschließt.

Der vom Übrigen gesonderte, später zu eröffnende Teil des Testaments, enthält zunächst die Mahnung an die mündig werdenden Kinder, ihre „hertzliebe" Mutter zu sich zu nehmen, und in Eintracht und Gottesfurcht zu leben.

Für den Fall, daß die Kinder unverheiratet, also ohne Leibeserben, „von dieser schnöden welt abgefodert würden," sollen seines Bruders Ludolph Kinder, nämlich

---

[1]) Einkauf in ein Haus mit Braugerechtsame. Linkelmann, Karl: Aufsatz im Hannov. Unterhaltungsblatt (Beil. z. Tageblatt) Nr. 46—51 (1887) und Brauns, Hans: Das Brauwesen der Stadt Hannover. Hann. Geschichtsblätter 11 (1908), S. 193 u. 289.

[2]) Statius Buscherus war Prediger an der Ägidien-, Georgius Erythropilus zunächst dort, dann an der Marktkirche. S. Meier, David: Kurtzgefaste Nachricht, S. 202 und S. 220.

Anna Catharina[1]), Johann Melchior, Laurentius und Johann Erich, „die Schilde", wahre und rechtmäßige Erben des ganzen Nachlasses sein mit Ausnahme einiger Legate, auf deren Auszahlung die Erben und ihre Nachkommen zu achten haben.

Diese Legate sind annähernd gleichartig und betreffen[2]) die Ägidien-, die Kreuzkirche und das „olde Closter hinder der Schreibschule". Die Zinsen des Kapitals von jedesmal etwa 300 Reichsthalern sollen, auf die Sonntage verteilt, bei den Kirchen für zehn arme elende gebrechliche Personen, Männer oder Frauen, die ihr Brot nicht mehr verdienen können, verwendet werden; im alten Kloster sollen die Zinsen den Insassen, zwölf armen Frauen, zugute kommen.

Zum Schluß gedenkt Schildt noch einmal seiner zweiten Frau, die ihm[3]) keines Hellers Wert in die Ehe gebracht habe; ihr verordnet er, wenn sie beim Tode der Kinder noch Witwe sei, die Summe von 1000 Reichstalern, in jedem andern Falle deren 600.

„Solte sie aber nicht wollen friedtlich sein, so explicire man Ihr den 6ten punkt wass daselbst beschrieben vndt auss den kayserlichen auch gemeinen Rechten vndt statuten allegirt worden ist, wonach Sie sich billich zu richten haben muß; Vndt wunsche Ihr hiemit alle gluckliche prosperitat vnd wollergehendt."

Mit diesen Worten schließt der Teil des Testaments, der nicht in Wirkung trat; denn die Kinder blieben am Leben und vermählten sich. Auch die Witwe des Orgelmeisters ging bald eine neue Ehe ein[4]). —

Die Wohnungen, von denen Schildt in den Eingaben an die Regierung und im Testament spricht, lassen sich mit Hilfe der über die Zahlung des Hauszinses geführten Bücher[5]) nachweisen.

Die Wohnung der Witwe des Dr. Melchior Sadtler, der im Jahre 1630 gestorben war, lag in der Dammstraße, auf der rechten Seite, wenn man sie vom Markt zur Leinstraße durchschreitet. Schildt wohnte bei der Witwe seit dem Jahre 1637; seit dem Jahre 1642 heißt der Eintrag im Schoßregister der Kömblinger- (heute: Köbelinger-) straße nicht mehr: D. Melchior Sadlers W. — Melchior Schildt organista, sondern — vielleicht im Zusammenhange mit den in diese Zeit fallenden Auseinandersetzungen über die dem Hause der Witwe zuerkannten Belastungen — D. Sedelers Haus für D. Wulbrand Georg vnd Brühdere, die Satler, Melchior [versehentlich durchstrichen] Schild Organista; die Eintragung des Jahres 1646 fehlt, 1647 heißt es: D. Wulbrand Georg Sadeler — Schildt war ausgezogen; er hatte ja Ende des Jahres 46 geheiratet.

Schon in diesem Jahre finden wir ihn im Besitze eines eigenen Hauses auf der andern Seite, hinter dem Chor, der Marktkirche. Das Haus war das erste der Marktstraße und lag an der Ecke der Zelewinder- (heute: Seilwinder-)straße[6]), von wo aus

---

[1]) Jungfer Anna Catharina Schildes, H. Ludolph schildes Tochter war bei Melchiors beiden jüngsten Töchtern Gevatterin. Leider ist eine auf dies Amt bezügliche Randbemerkung zu dem Namen des Sohnes im Kirchenbuche der Marktkirche unleserlich.

[2]) Die Marktkirche, das Armenhaus am Steinthore und die Kurrende waren bei anderer Gelegenheit bedacht worden.

[3]) Er erwähnt diesen Punkt zum zweiten Male.

[4]) Ägidienkirchbuch: 1669, Nov. 23. Diricus Wedekindt vnd Melcher Schildt sehl. W. getraut; 1672, Sept. 15 trugen sie nach dem Buche der Marktkirche ein Kind zu Grabe.

[5]) Stadtarchiv, Schoßregister.

[6]) Schoßregister der Marktstr.

nach Grupen[1]) die Häuser in der Richtung auf die Ägidienkirche zu gezählt wurden. Von Peter Henke's Kindern hatte der Konrektor M. Johannes Duve[2]) das Haus gekauft; nach fünf Jahren erwarb es Christoffer Hoppe, der sich seiner aber nur kurze Zeit erfreuen sollte; denn nach wieder fünf Jahren, 1645, heißt der Eintrag: Christoffer Hoppen W. Diese Witwe ist aber niemand anders als Margaretha Kassels, die Melchior Schildt das Haus mit in die Ehe brachte, denn vom Jahre 46 an wird er als Besitzer geführt[3]). Hier hat der Meister zwanzig Jahre gelebt. Im Jahre 67 lautet der Eintrag: Melchior Schildts [durchstrichen] Witwe [dafür] Erben[4]); 1670 wird es an Caspar Mörser verkauft, doch müssen in diesem Jahre die schildtschen Vormünder noch „antworten".

Das von Baring[5]) so genannte Schildtische Haus, die alte Justizkanzlei im Rücken der Ägidienkirche, eines der hervorragendsten Denkmäler der Backsteingotik, war nie in Melchior Schildt's Besitz.

Vor 1637 war Schildt's Name in den Schoßregistern nicht aufzufinden; er wohnte wohl bei seinen 1635 verstorbenen Eltern und zog, nachdem er das Trauerjahr und einige Zeit darüber im Elternhause zugebracht hatte, zu der Verwandten. — Im Jahre 1646 zahlt er für Johann Altroggen[6]) in Frankfurt a. M. den seit sieben Jahren fälligen Vorschoßthaler, um ihm das Bürgerrecht zu wahren.

Aus dem Testament geht hervor, daß **Ludolph Schildt** Melchiors Bruder war; jene Bestimmung, nach der Ludolph's Kinder die Erbschaft Melchior's antreten sollten, wenn seine Kinder unvermählt stürben, und der Umstand, daß Ludolph's älteste Tochter die Patenstelle bei Melchior's beiden jüngsten Kindern übernahm, zeugt für die Herzlichkeit der Beziehungen zwischen den Brüdern und ihren Familien. Wer der ältere von beiden war, ist nicht auszumachen; Ludolph stirbt später, am 29. August 1672[7]), hatte aber zehn Jahre früher als Melchior, und zwar Lucia, die Tochter des Heiso Herbst, am 14. Oktober 1637[8]) geheiratet. Die Hauptzeit seines Lebens verbrachte Ludolph im Dienste der Kreuzkirche: bei seiner Verheiratung und bei seinem Tode wird er organicus ad S. Crucem genannt[9]). Eigenhändige Quittungen über Gehaltszahlungen aus den Jahren 1659, 61, 65, 67 und 71 liegen im Stadtarchiv[10]).

Mit der folgenden Generation erlosch in Ludolphs Familie das Musikertum; der Sohn **Laurentius** starb mit 21 Jahren am 30. Oktober 1667 als Student der Rechte in Jena[11]); der jüngere Sohn **Johann Erich** wurde Stammvater des Geschlechtes

[1]) Grupen, Ulrich Chr.: Origines et antiquitates Hannoverenses, Göttingen 1740, S. 312.

[2]) Bertram, Franz, Geschichte des Ratsgymnasiums (vormals Lyzeum) in Hannover. Hannover 1915, S. 71.

[3]) Ganz durchsichtig ist die Sache nicht: die Hochzeit fand Ende November 46 statt, die Eintragung betrifft aber das ganze Jahr; vielleicht hatte Schildt die Besitzerin beim Hauskauf kennen und lieben gelernt und am Ende des Jahres in sein eigenes Haus hineingeheiratet.

[4]) Am 19. Sept. zahlt Johann Sellenstedt für die Erben den Schoß; Schildt hatte ihn als seinen „freundlich lieben H. Schwager vndt gefattern" im Testament zum Mitvormund ernannt.

[5]) Beytrag I. S. 61.

[6]) Die Brüder Altroggen betrieben, wie aus dem Brief Cal. Br. Arch. Des. 22 XIX 57 des Staatsarchivs hervorgeht, den Weinhandel.

[7]) Marktkirchenbuch.

[8]) Marktkirchenbuch; die älteste Tochter wurde am 19. August 1638 getauft.

[9]) Die sonst über ihn zu erhaltenden Daten sind von Seiffert beigebracht worden.

[10]) Unter dem Zeichen VII U.

[11]) Leichenrede mit Lebenslauf von Pastor und Superintendent Sebastiano Niemann in Jena, „dem Ehren-Vesten, Vorachtbarn und Kunsterfahrnen Herrn Ludolph Schild, Vornehmen Bürgern

von Schilden[1]), das, jetzt im Mannesstamme erloschen, als bekanntestes Mitglied den Dichter Prinz Emil Schönaich-Karolath-Schilden[2]) zählt. Erich war churfürstlicher, beziehungsweise königlich großbritannischer Oberkämmerer[3]) und starb im Jahre 1719.

Wie Melchior für seine Nachfahren der Musik den Abschied gab, haben wir gehört. Seinen Sohn Melcher Curdt hatte er für die gelehrten Studien bestimmt, und so muß Zedler's Nachricht, er sei als Rittmeister gestorben, befremden. Und doch beruht sie, wenn sie auch ungenau ist, auf den Tatsachen. Sein Sohn nämlich, Karl Ludwig, Oberstleutnant, hat sich unter dem 22. Januar 1755 in Wien nobilitieren lassen und zu diesem Behuf einen Stammbaum[4]) ausgearbeitet, in dem Wahrheit und Dichtung vermengt sind[5]), der aber in bezug auf den eigenen Vater, eben Melcher Curdt, wohl zutrifft. Da heißt es von ihm, er habe in Merseburg studiert, dann kurbraunschweigische, später kursächsische Kriegsdienste genommen und sei 1686 in Wien als Capitaine gestorben. —

Ob Hermann Klare, dem Melchiors Töchterlein Ilse Margarta am 3. Oktober 1682 die Hand fürs Leben reichte[6]), ein Jurist war — Zedler spricht davon, daß sie einen Amtmann geheiratet habe — konnte ich nicht feststellen.

---

in Hannover und der Kirchen St Crucis daselbst wolbestalten berühmten Organisten, Seinem günstigen vielgeehrten Freunde Als über dem frühzeitigen Absterben seines lieben Sohnes höchlich betrübten Vater überreichet." in der Kgl. und Provinz-Bibliothek. Vgl. Linke, Wilhelm, Niedersächsische Familienkunde. Ein biographisches Verzeichnis auf Grund der Leichenpredigten ... der Königlichen Bibliothek zu Hannover und andrer hannoverschen Sammlungen. Hannover 1912.

[1]) Genealogischer Schauplatz des in den Chur- und Hertzoglichen Braunsweich-Lüneburgischen Ländern befindlichen Adels sowoll, in soferne er in denselben seßhaft ist, als auch in der aller- und durchlauchtigsten Landes-Herrschaft civil- und Militair-Bedienungen stehet, verfasset von J. P. Manecke. Handschrift der Kgl. und Provinz-Bibliothek zu Hannover in zwei Foliobänden. o. J. II. fol. 114.

[2]) Freundliche Mitteilung des der Familie angehörigen Major Frhr. v. Bothmer in Blankenburg (Thüringen).

[3]) Seine Frau war Anna Rosina Hattorf, Tochter des Bergfaktors Heinrich Hattorf zu Clausthal. Erich begegnet uns als Testamentsvollstrecker des im Jahre 1708 verstorbenen Pastors an der Ägidienkirche M. Johann Dieterich Lövensen und seiner im gleichen Jahre gestorbenen Witwe Lucia Sellenstedt welche nach Redecker „bey 20000 Thäler reich war", und deren Name uns an Melchiors „lieben Schwager und Gevatter" gemahnt; in dieser Eigenschaft überwachte Erich auch die Katalogisierung der reichen Bibliothek des Pastors, die er seiner Kirche vermacht hatte. Vgl. Bibliotheca Lovensen seu Catalogus librorum ... quos praecipiente Dn. Dn. Joh. Erico Schilden ... in certas classes distribuit Joh. Harbord Hoppe. Hann. S. theol. Stud. Hannoverae. Impensis Dn. Patroni. Typis Holweinii. 1710.

[4]) Nach dem Original im Adels-Archiv des Ministeriums des Innern in Wien freundlich mitgeteilt vom Frhrn. v. Bothmer, der auf den Umstand aufmerksam macht, daß dem Sohn Melcher Curdts 1755 das Wappen verliehen wird, mit dem ein Nachkomme Ludolphs im Jahre 1742 siegelt.

[5]) So zieht Melchior als Kgl. dänischer Hof- und Kammerkommissar, nicht als einfacher Organist, von Kopenhagen nach Hannover, wo er reiche Stiftungen macht.

[6]) Buch der Ägidienkirche.

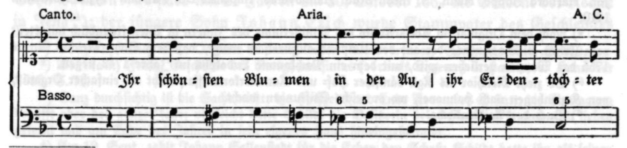
Über eine Gelegenheitskomposition von Adam Krieger

Von

Kurt Fischer, Berlin

Adam Krieger's Arien sind uns bekanntlich in drei Ausgaben erhalten, von denen nur die erste von ihm selbst besorgt worden ist (1657), während die beiden andern nach Krieger's Tode 1666 von seinen Freunden veranstaltet worden sind (1667 und 1676). Aus welchen Quellen die Freunde ihre Nachträge zusammengesucht haben, läßt sich jetzt wenigstens an einem Beispiel deutlich machen.
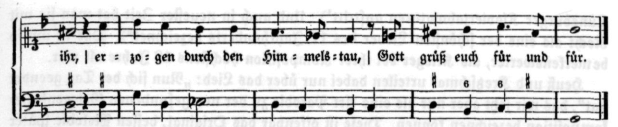
Am 12. Hormonds (Februar) 1656 heiratete der Bürgermeister Christoff Pincker der Jüngere in Leipzig des Ratsbaumeisters Sebastian Oheim Tochter Margarithe-Regine. Zu diesem Feste erhielt das Brautpaar u. a. eine recht merkwürdige Ehrengabe, nämlich: „Tim. Ritzschens verteutschte Spanische Zigeunerin. Aus dem Holländischen J. C." Von dem Übersetzer „Zu besondern Ehren und schuldigster Dienstleistung statt eines Hochzeit-Wundsches gefertigt und angeeignet"[1]). Das Gedicht handelt von einem Mädchen adliger Abkunft, das als kleines Kind von Zigeunern geraubt wird, bei ihnen aufwächst und nach mancherlei Schwierigkeiten, die zur Offenbarung ihrer Herkunft führen, einen Ritter heiratet[2]). Dieser hatte sich in sie verliebt, als er sie einmal singend antraf. Was sie sang, gibt Cats nur als ein Gedicht, für das der Übersetzer Ritzsch dann einen Komponisten herangezogen hat, der es für eine Singstimme mit Baß in Musik gesetzt und mit A. C. gezeichnet hat. Daß hinter diesen Buchstaben nur Adam Crieger zu suchen ist, ergibt sich daraus, daß das Lied bis auf unwesentliche Abweichungen notengetreu übereinstimmt mit Krieger's Lied „Nun sich der Tag geendet hat"[3]).



[1]) Exemplar in der Bibliothek Dr. W. Wolffheim, Berlin-Grunewald, dem ich für die Erlaubnis zur Bearbeitung auch an dieser Stelle verbindlichsten Dank sage, und in Staatsbibl. München. Nach dem letzteren veröffentlichte einen Abdruck des Liedes J. Schwering, Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland, Münster 1895, S. 84 ff. Dort ist aber die Melodie nicht fehlerlos wiedergegeben, der Text unnötig und unwissenschaftlich modernisiert und als Komponist fälschlich auch Ritzsch genannt.

[2]) Das holländische Original nennt sich „Selsaem trou-geval tuschen een Spaens Edelman Ende een Heydinne" und ist verfaßt von Jacob Cats (z. B. in :Trouringh met den Proef-Steen 1661, S. 158 bis 171) nach einer Novelle von Cervantes.

[3]) Krieger's Arien hrsg. von A. Heuß, Denkm. d. Tonkunst Bd. XIX, Nr. I 8.



1. Ihr schönsten Blumen in der Au /
Ihr Erden-Töchter ihr /
Erzogen durch den Himmels-Thau /
Gott grüß euch für und für.

2. Hier streich ich durch die grüne Bahn /
Mein junges Hertzgen lacht.
Ich blick euch mit Verlangen an /
Und seht! mein Geist erwacht.

3. Mein Bild in eurer jungen Zier
Erseh ich eben heut /
Und das erfreut mich für und für /
Weil ihr mir ähnlich seyd.

4. Eur angenehmer Farben-Schein
Ergetzt das gantze Land /
Es ist / die Männer stimmen ein /
Auch so mit mir bewandt.

5. So ist auch noch ein ander Stück /
Daß beyd uns gleiche stellt /
Das ist / daß Noth und Unglück
Uns beyd offt überfällt.

6. Seht doch / wie bald ein Blümgen stirbt
Und sich zur Erde neigt /
Seht doch / wie leicht ihr Glantz verdirbt
Und dürre Flecken kreugt.

7. Seht / wie die frische Rosen-Pracht /
(Ein Fräulein meyn ich hier)
Vor tausend andern groß geachtt /
Der Jugend macht Begier.

— — — — — — — —
— — — — — — — —

13. Wolan wir stehn in einem Grad /
O Wälder-Zier und Pracht /
Komm / gib mir einen guten Rath
Aus deinem Vorbedacht.

14. Soll auch mein Blümgen mit der Zeit
Von iemand seyn gepflückt?

Pan.

Ja Jungfer so ihrs würdig seyd /
Und so es euch gelückt.

— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —

Pretiose.

17. Wie nun / was ist das für ein Pfund?
Was dringt mir in das Ohr?
Mich dünckt / dort sitzt ein loser Hund
Verborgen in dem Rohr.

18. Es darff wol seyn der Bock-Fuß / Pan/
Der da im grünen wohnt /
Der ist mir sonst der rechte Mann /
Der Jungfern übel lohnt.

19. Betrüger / wer du wol magst seyn /
Ey laß mich unerschreckt /
Mein Ruhm und Blum und Jugend-schein
Wird nicht vor dich entdeckt.

20. Ich warte vor mein bestes Pfand
Das / was mir Gunst verspricht /
Ich wart auff eine werthre Hand /
Dir aber wart ich nicht.

Im Februar 1656 veröffentlicht, wahrscheinlich also schon 1655 komponiert, stellt dieses Lied, da Krieger's erste Ariensammlung erst 1657 erschien, die früheste bisher bekannte Komposition Krieger's dar. In der Sammlung von 1657 ist sie noch nicht enthalten, über die von 1667 kann ich mangels Material nichts Genaues aussagen, die von 1676 endlich bringt das Lied als Nr. 18 mit dem neuen Text „Nun sich der Tag geendet hat" und bereichert um ein Orchesterritornell, das, nach der Vorrede der Sammlung zu schließen, von F. W. Furchheim stammen dürfte.

Diese Kriegersche Komposition ist also jedenfalls erst nach seinem Tode von irgend einem Freunde ausgegraben und der Sammlung Kriegerscher Arien eingefügt worden. Sie wird, wie man daraus schließen kann, schon damals viel Beifall gefunden haben, was weiter dadurch bewiesen wird, daß dieselbe Melodie in einer Bearbeitung der

Lüneburger Klaviertabulaturen auftritt[1]). Und auch in neuester Zeit hat man sie mit Recht als eins der schönsten Lieder des 17. Jahrhunderts bezeichnet[2]). Das ist um so bemerkenswerter, als Krieger bei ihrer Komposition höchstens 18 Jahre alt war.

Heuß und Kretzschmar urteilen dabei nur über das Lied: „Nun sich der Tag geendet hat", das wir jetzt aber nur als eine Art Parodie zu der neu gefundenen Gelegenheitskomposition bezeichnen können. Diese ist offenbar das Original, dessen Melodie später mit einem anderen Text versehen wurde, ein Verfahren, das uns in der Liederkomposition jener Zeit auch sonst, besonders aus Albert und Voigtländer, bekannt ist. Diese Parodierung ist hier mit großem Geschick angewandt, man wird Kretzschmar und Heuß in ihrem Urteil über das Lied sehr gern zustimmen. Leider läßt sich bisher nicht feststellen, wer der Verfasser der Parodie ist, ob vielleicht noch Krieger selbst, der sich ja auch als Dichter betätigt hat, oder David Schirmer, der Herausgeber der Ariensammlung von 1676.

Nun scheint freilich der Unterschied beider Texte, des Cats-Ritzsch'schen und der Parodie derartig zu sein, daß man meinen müßte, die Melodie könnte nur zu einem von beiden wirklich passen. Sehen wir aber näher zu: bei Cats-Ritzsch zunächst ein nachdenklicher Vergleich zwischen Blumen und Jungfrauen, dann, vom Auftreten Pans ab, eine Wendung zum Mutwilligen, Fröhlichen; in der Parodie eine ruhige Abendstimmung übergehend zum leichteren Liebeslied. Es sind also die Affekte, die Grundstimmungen in beiden Gedichten fast gleich; Unterschiede im einzelnen aber treten deswegen nicht so sehr hervor, weil die Krieger'sche Melodie, als treffliches Beispiel einer Komposition für ein Strophenlied, nicht ganz eindeutig ist. So werden wir den Meister bewundern, dem in solcher Jugend ein so schönes Werkchen gelungen ist wie jene Gelegenheitskomposition von 1656, brauchen aber doch unsere günstige Meinung über das andere Lied nicht zu ändern.

---

[1]) Vgl. Heuß, a. a. O., S. XXI.

[2]) Heuß, a. a. O., S. XXI; Kretzschmar, Geschichte des Neuen deutschen Liedes, 1911, S. 95.

Das Plauener Orgelbuch von 1708

Von

Max Seiffert, Berlin

Das Orgelbuch, dessen Bekanntschaft diese Zeilen dem Leser vermitteln sollen, stammt aus Sachsen. Es wurde 1910 bei der Inventarisation der sächsischen Musikbibliotheken von G. Schünemann in Plauen festgestellt und für den Generalkatalog der Denkmälerkommission ausführlich beschrieben. Seine Angaben ließen eine so starke Verwandtschaft des Buches mit den Walther-Handschriften hinsichtlich der ausgewählten Komponisten und Werke, wie ihrer Signierung durch Anfangsbuchstaben hervortreten, daß ich damals die stille Hoffnung hegen mußte, einer bisher unbekannten eigenen Niederschrift Walther's vielleicht auf der Spur zu sein. Der persönliche Einblick[1]) hat diese Hoffnung zwar nicht bestätigt, dafür aber eine Reihe so bemerkenswerter anderer Einzelheiten ergeben, daß es sich genügend rechtfertigt, dies Plauener Orgelbuch der Mylauer Tabulatur von 1750[2]) zur Seite zu setzen.

Das in lederbezogene feste Pappdeckel gebundene Buch enthält 325 meist vollbeschriebene Seiten in dem kleinen Querformat des Königsberger und ältesten Berliner Walther-Bandes. Mehrere Hände haben den Inhalt zusammengetragen. Die erste reicht bis S. 62; dann setzt eine zweite auf anderer Papiersorte ein, in ihrer Schrift anfänglich stark unbeholfen, allmählich sich jedoch den Besonderheiten der ersten anschmiegend und ihren Charakter ausgeschriebener widerspiegelnd. Von S. 295 an gebraucht diese wieder das erste Papier gemischt mit einer dritten Sorte.

Auf dem ersten Blatt der ersten Lage befindet sich folgender Titel:

„**Fugen**, Bicinia, Variationes etc.
über
Choral-Gesänge
geschrieben
1828
1708
Eigenthum des Kirchen-Chors zu
Plauen III. B. a. No: 4."

Ursprünglich an diesem Titel sind nur die durch Fettdruck hervorgehobenen Zeilen. Der Zusatz zur ersten stammt vielleicht von der zweiten Schreiberhand. Der Besitzvermerk rührt erst vom Anfang des 19. Jahrhunderts her; möglich, daß die in Bleistiftziffern eingeschaltete Jahreszahl 1828 das Datum des Erwerbs für die Kirche angibt.

---

[1]) Herrn Kantor Paul Hertel in Plauen sage ich auch an dieser Stelle herzlichsten Dank für die freundliche Übersendung des Orgelbuches zu unbeschränkter Kenntnisnahme.

[2]) Siehe Archiv 1, 607.

Eines der beiden Vorsatzblätter enthält Bleistiftnotizen über die liturgische Gestaltung gewisser Festgottesdienste und der „Braut Meßen der Honoratioren" in Schriftzügen des 18. Jahrhunderts.

Dieser äußere Befund zwingt durch nichts zu der Annahme, daß das Orgelbuch von Anfang an in Plauen gewesen und dort von einem der heimischen Organisten[1]) angelegt worden ist. Vielmehr weisen die inneren Merkmale alle auf die Entstehung in thüringischen Landen hin. Den ersten Teil füllen neben zahlreichen anonymen Stücken Choralarbeiten von Pachelbel, Buttstedt, auch Mich. Bach, besonders aber von Armsdorf. Das geistige Zentrum des Abschreibers war also ersichtlich Erfurt. Der zweite umfangreichere Teil des Orgelbuches eröffnet dagegen den weiten Gesichtskreis der alten Orgelliteratur, den wir aus Walther's Autographen alle genügend kennen. In ihm ist die Pachelbel-Walther'sche Kunstrichtung natürlich vor allem tonangebend. Um sie her gruppiert sich die Schar der ihnen mehr oder weniger nahestehenden Schüler: Armsdorf, Buttstedt, Witte, Nik. Vetter, Alberti, Kauffmann, oder geistesverwandter Gefolgschaft von Männern wie Zachow, Joh. Krieger, Ad. Strungk, von der Bachfamilie außer Sebastian noch Michael und Bernhard. Die Hochschätzung der norddeutschen Orgelmeister in diesem Kreise spricht sich erneut in Stücken von Böhm, Buxtehude und seinen Schülern Erich und Leyding aus.

Diesem Weimarischen Kunstmilieu um J. G. Walther herum muß der Schreiber des zweiten Teils unseres Orgelbuches sehr nahe gestanden haben. Das läßt sich aus mehrerem deutlich erweisen.

In den bekannten Kollektaneen, die uns von Walther's Hand erhalten sind, dem sog. Andreas Bach-Buche und der Möller-Handschrift, speicherte er unter dem frischen Ansturm des jungen genialischen Seb. Bach eilfertig und wahllos bunt durcheinander auf, was dieser ihm gerade in die Hände gab[2]): Orgel- und Klaviermusik, Choralstücke und freie Formen, Deutsche, Italiener und Franzosen. Nach überstandener Gärung macht sich vom Königsberger Bande an bei Walther mehr und mehr das Bestreben geltend, das ungeheure Chaos von Literatur zu sichten, zu ordnen und gruppenweise zusammenzustellen. Ein aufmerksames Durchblättern der Berliner Autographen und des Scheurleer-Bandes kann jedem Beobachter diesen Eindruck leicht vermitteln. Der Wendepunkt muß für Walther bald nach 1708 eingetreten sein. Ein Spiegelbild desselben gibt das Plauener Orgelbuch. Der Kopist schreibt zwar alles noch ohne einen erkennbaren Ordnungsplan hin, reißt auch Stücke auseinander; aber er beschränkt sich doch grundsätzlich auf Choralbearbeitungen und im wesentlichen auf Orgelmusik — Übersicht verschafft er sich durch ein Schlußregister, von dem noch eine Seite erhalten ist.

Im Königsberger Bande[3]) steht Bach's „Ein feste Burg" mit Angabe der zu verwendenden Register: Sesquialtera und Fagott. Von Walther kann diese Bestimmung nicht erfolgt sein, da seine Stadtkirchenorgel kein Fagott besaß; den gleichen Mangel litt auch die Schloßorgel, an der Bach saß. In schlüssigster Logik hat Ph. Spitta[4]) dargetan, daß Bach das Stück zur Vorführung der neuen Mühlhäuser Orgel 1709 komponierte, die über die verlangten Ausdrucksmittel verfügte. Die Wirkung dieser

[1]) Wie Vollhardt, „Geschichte der Kantoren und Organisten in Sachsen", 1899, S. 265 berichtet, sind ihre Personalakten bis 1791 als verloren zu betrachten.
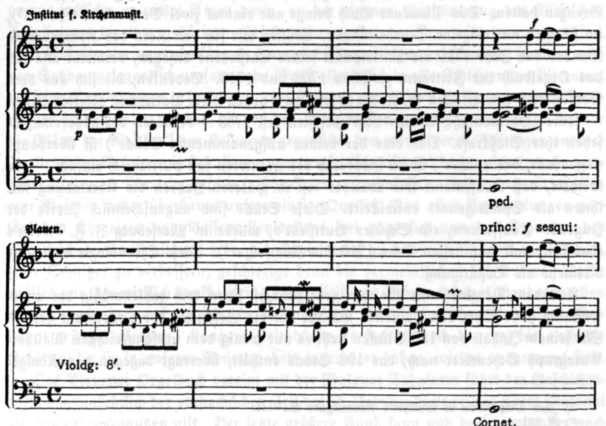
[2]) Vgl. die Ausführungen W. Wolffheim's im Bachjahrbuch 1912, S. 49ff.

[3]) S. 45.

[4]) „Seb. Bach", I S. 394f.

Kombination werden beide in freundschaftlichem Gespräch eingehend erörtert haben, was Walther veranlaßte, in seiner Abschrift die Besonderheit festzuhalten. Nebenbei bezeugt dieser Vorgang, wie schnell den beiden Sammlungen von Andreas Bach und Möller der Königsberger Band gefolgt sein muß. Dieselben Registerangaben macht nun auch unser Plauener Orgelbuch an entsprechender Stelle[1]). Man wird zugeben müssen, daß diese nur für denjenigen bedeutungsvollen Sinn haben konnten, der auch über ihren Grund genügend aufgeklärt war. Darin läge somit ein zweiter Fingerzeig für den Weimarer Aufenthalt unseres Schreibers.

Noch zwingender ergibt sich die gleiche Schlußfolgerung aus Betrachtungen des Walther-schen Chorals „Hilf Gott, daß mirs gelinge"[2]). Die Herstellung von Abschriftbänden war schon ein fortgeschrittenes Stadium von Walther's Sammeltätigkeit. In früherer Zeit hatte er sich begnügt, alle Stücke auf einzelne Blätter zu schreiben, bis ihm der Haufen wohl zu bedenklich anschwoll und das Finden zum Gebrauch erheblich beschwerte. Ein kleines Konvolut solcher losen Blätter hat sich im Akademischen Institut für Kirchen-musik zu Berlin glücklich erhalten. Zu den ganz wenigen Stücken, die der Aufnahme in die späteren Sammelbände und damit einer redaktionellen Ausfeilung entgangen sind, gehört der genannte Choral; der Zufall hat es gefügt, daß wir ihn nun auch im Plauener Orgelbuch antreffen. Dies Vorkommen wäre allein schon ein Indizium zu-gunsten unserer Annahme; es entfaltet jedoch noch eine stärkere Beweiskraft. Weilte der thüringische Schreiber wirklich in Weimar, so müssen wir nach der typischen Arbeits-art Walther's von vornherein vermuten, daß er seine ältere Komposition nicht aus der Hand gab, ohne sie zuvor einer bessernden Durchsicht zu unterziehen. Halten wir beide Niederschriften gegeneinander — ich setze ihre Anfangstakte her —:



1) S. 255.

2) Plauen S. 308, Neuausgabe S. 121, dazu Vorwort S. XXVI.

so finden wir diese Erwartung vollauf erfüllt: die kleinen, Intervallsprünge abschleifenden Durchgangsmanieren, für die Walther mit vorrückenden Jahren wachsende Vorliebe zeigt, können nur von seiner Hand selbst stammen. In engem Zusammenhange damit steht die Registerangabe. In der eigenen Niederschrift genügte Walther die unterschiedliche Charakterisierung der beiden Manuale durch p und f. Einem Schüler konnte er auf seiner Stadtorgel[1]) zeigen, mit welchen besonderen Klangfarben er den Kanon zwischen der reinen Melodie im Baß und ihrer koloristischen Verbrämung in der Oberstimme wirkungsvoll durchführte: Die „Viola di gamba 8. Fuß, Metall" hüllt die harmonische Füllung des Oberwerks (Manual II) in ein nicht zu aufdringliches Gewand, während das Rückpositiv (Manual I) mit „Principal 4. Fuß, Zinn" und „Sesquialtera Metall", das Pedal mit „Cornet-Baß 2. Fuß aus Blech" einen kräftigen Dialog führen. Wie Walther Bach's Experiment verewigte, so tat es der Schreiber unseres Bandes mit dem Walther'schen.

Darf nach dem Gesagten die Herkunft des Hauptinhaltes des Orgelbuches aus den Schatzkammern Walther's als sicher angenommen werden, so läßt sich jetzt die Frage nach der Zeit seiner Niederschrift stellen und beantworten. Streng genommen, hat die Jahreszahl 1708 nur für den ersten kurzen Teil des Orgelbuches als Zeitbestimmung Geltung. Für die übrigen 260 Seiten würden die Zeitgrenzen von vornherein weiter hinaus zu schieben sein. Daß jedoch auch hier kein allzu großer Spielraum bleibt, lehrt die Beschaffenheit der Walther-Bände, die wir jetzt mit Recht zum Vergleich heranziehen dürfen. Schon in den Berliner Autographen macht sich Walther's Neigung stark geltend, seine einzelnen Choralarbeiten zu Verbänden größerer Reihen zusammenzuschließen, während die Ansätze dazu im Königsberger Bande sich verhältnismäßig in bescheidenen Grenzen halten. Das Plauener Buch bringt nur einmal zwei Verse eines Chorals[2]), im übrigen nur einzelne Bearbeitungen. Müssen wir für den Kern des Königsberger Bandes das Jahr 1710 als Mittelpunkt seines Entstehens ansetzen, verbleibt also für das Orgelbuch der Zeitraum zwischen 1708 und 1710. Bedenken, die sich aus dem Vorkommen von Stücken G. F. Kauffmann's gegen diese Datierung ableiten ließen — seine „Harmonische Seelen-Lust" erschien erst 1733 —verlieren bei näherem Zusehen ihre Stoßkraft. Das eine der beiden aufgenommenen Stücke[3]) ist überhaupt ungedruckt, das andere[4]) ist im Gebrauch der Manieren fast puritanisch einfach — ein Beweis, daß Kauffmann wie Walther erst in späteren Jahren die Überladung mit ihnen als Spieleigenart entwickelte. Diese Stücke sind augenscheinlich Werke der Jugend. Kauffmann, ein Schüler Buttstedt's, wurde in Merseburg J. F. Alberti's Substitut und nach dessen Tode 1710 sein Nachfolger[5]). Diese Chronologie dient uns vielmehr als Bestätigung.

Aus dem Vergleich mit Walther geht zunächst schon rein zahlenmäßig der ungewöhnlich hohe Wert des Plauener Bandes für die Geschichte der Orgelmusik hervor. Mit seinem Inhalt von 188 Stücken steht es nur wenig dem umfangreichsten Walther-Autograph Scheurleer nach, das 196 Stücke enthält, überragt dagegen das Königs-

---

[1]) Ihre Disposition in Walther's Neuausgabe S. VIII.
[2]) S. 231.
[3]) S. 235.
[4]) S. 124.
[5]) Eitner, Quellenlexikon I 86, V 327.

berger Autograph mit seinen 160 Stücken, vollends die kleineren Berliner Sammlungen. Nähere statistische Betrachtung vertieft die Bedeutung dieses Verhältnisses. Von den 188 Nummern lassen sich 139 ihren Komponisten zuweisen, so daß 49 anonym verbleiben. Ein erstaunlicher Teil davon, 33 der signierten und 46 der anonymen Stücke, 79 zusammen, also die schwache Hälfte des ganzen Inhalts erscheint hier zum ersten Male, ist bisher unbekanntes Literaturgut! Daran sind beteiligt J. Bernhard Bach, G. F. Kauffmann, J. G. Walther mit je 1 Stück, D. Buxtehude mit 2, Joh. Pachelbel und J. H. Buttstedt mit je 6, der jung verstorbene Pachelbel-Schüler A. Armsdorf mit 16. Gerade von dem letzteren kannte man bislang nicht genug, um seine kunstgeschichtliche Stellung abzugrenzen. Das literarische Denkmal, das ihm das Orgelbuch geradezu setzt, gibt uns zusammen mit den übrigen Quellen den vollen Eindruck seiner Persönlichkeit.

Hinsichtlich textkritischer Zuverlässigkeit und satztechnischer Einsicht kann sich der jüngere Mann, als den wir uns den Schreiber doch wohl vorzustellen haben, freilich nicht mit einem Walther messen; es passiert ihm bei der Niederschrift häufig genug allerhand Menschliches, ohne daß er sich zu nachträglicher Korrektur gemüßigt sähe. Dieser scheinbare Mangel begründet jedoch einen ganz bestimmten Vorzug des Orgelbuches. Wir wissen von der Art der Walther'schen Niederschriften, daß er von einem Mal zum andern in allerlei Kleinigkeiten änderte und herumfeilte[1]) — ein Anschauungsbeispiel dafür hat der Leser eben vor Augen gehabt. Hätte Walther dieses Verfahren nur seinen eigenen Werken gegenüber geübt, wäre das durchaus recht und billig gewesen. Aber leider hat sich Walther ohne Bedenken das Recht der Besserung auch fremder Kunstwerke in zahlreichen Fällen angemaßt. Aus einem naiven Besitzgefühl heraus erblickte er nichts Arges darin, an der eigenen Verfeinerung des stilistischen Empfindens die ihm gehörigen Stücke anderer Komponisten teilnehmen zu lassen, nicht bloß Verzierungen beifügend, die melodischen Linien verschönernd, sondern auch den Satzbau gelegentlich umformend. So ist allmählich in alle Schichten der Literatur, die seine Sammlungen beherbergen, eine Summe von kleinen Besserungen und Änderungen hineingeleitet worden, die von den Komponisten gar nicht gewollt sind. Gerade die Glätte der Walther'schen Lesungen gegenüber den primitiveren Fassungen anderer Quellen birgt Gefahren in sich: sie vermag den kritisch-historisch nicht geschulten Herausgeber leicht zum Übertritt auf die falsche Seite zu veranlassen. Und in wie viel Fällen war Walther bisher überhaupt unsere einzige Quelle? Von allen Anwandlungen persönlichen Ehrgeizes und Besserwissenwollens frei zeigt sich nun der Schreiber des Orgelbuches. Er ist allemal froh, die Kopie fertig zu haben, und denkt nicht daran, seine Schnitzer zu verbessern, geschweige denn die vermeintlichen des Autors. Dafür müssen wir ihm wirklich dankbar sein. Durch fleißigen Gebrauch seines Bandes werden wir nunmehr in der Lage sein, in vielen Fällen die Walther'schen Retouchen überhaupt erst zu erkennen. Längere Zeit dürfte es freilich noch dauern, bis auch die Schäden, die sie in unseren Neuausgaben angerichtet haben, wieder ausgemerzt sind.

Das Plauener Orgelbuch vereint mit der Mylauer Tabulatur führt der Geschichtsforschung hinsichtlich der vorbachischen Zeit des 18. Jahrhunderts reiches neues Material zu, das es auszunutzen gilt. Der letzte größere Fund kann und darf damit aber noch

---

[1]) Neuausgabe S. XXVI.

nicht geschehen sein; viele fleißige Hände müssen sich rühren, um die weiten Ödstrecken des 18. und 17. Jahrhunderts — von früherer Zeit gar nicht zu reden — aufzulichten. Dazu brauchen wir — und zwar im Sondergebiet der Orgelmusik nicht allein — dringend zwei Hilfsmittel, um deren Herstellung sich das verflossene Vierteljahrhundert vielfach leider nicht oder nur wenig bemüht hat: Archivkunde und Bibliographie. Nicht eindringlich genug kann den Generationen des jungen Nachwuchses die fundamentale Bedeutung dieser beiden Arbeitsgebiete vom Lehrstuhl aus betont werden. Wir haben so unendlich viel nachzuholen, was die Historiker und Kunstwissenschaftler längst zuwege gebracht haben. Nur für unablässige Erschließung der Quellen wird uns als Preis aller Mühe eine wirkliche Geschichte der deutschen Orgelmusik zufallen.

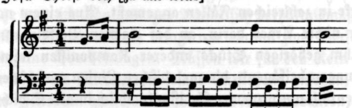
Ich lasse nun das genaue Inhaltsverzeichnis des Orgelbuches folgen. Für alle Stücke, die in Neuausgaben oder in anderen Handschriften zu finden sind, beschränke ich mich auf die Angabe der Fundorte; von den neuen Stücken teile ich, um den weiteren Forschungen eine Handhabe zu geben, die Anfangstakte mit.

Inhaltsverzeichnis.

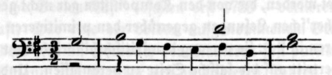
Abkürzungen.

J. Pachelbel, Orgelwerke. Neuausgabe in den Denkmälern deutscher Tonkunst, zweite Folge, Bd. 6.
J. G. Walther, Orgelwerke. Neuausgabe in d. D. d. T., erste Folge, Bd. 26/27.
F. W. Zachow, Gesammelte Werke. Neuausgabe in d. D. d. T., erste Folge, Bd. 21/22.
D. Buxtehude, Orgelwerke. Neuausgabe von Ph. Spitta, zweite Auflage, Breitkopf & Härtel, 1903/04.

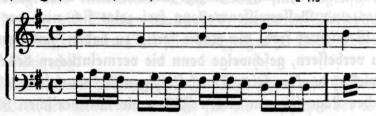
S. 1. Herr Jesu Christ dich [zu uns wend]



" 2. Alio modo di And. Armsdroff.

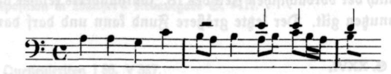


" 3. Liebster Jesu wir sind hier di And. Armsdr[off].



" 4. Nun komm der Heyden [Heiland].
(Fughette über die erste Choralzeile. Komponist ist J. H. Buttstedt; vgl. die Berliner Walther-Autographen I 30, II 16.)

" 5. Alio modo.



S. 6. Lob sey dem allmächtigen Gott.

„ 8. Vom Himmel hoch da komm ich her.

„ 9. Gelobet seystu Jesu Christ.

„ 10. Vom Himmel hoch da komm ich her.
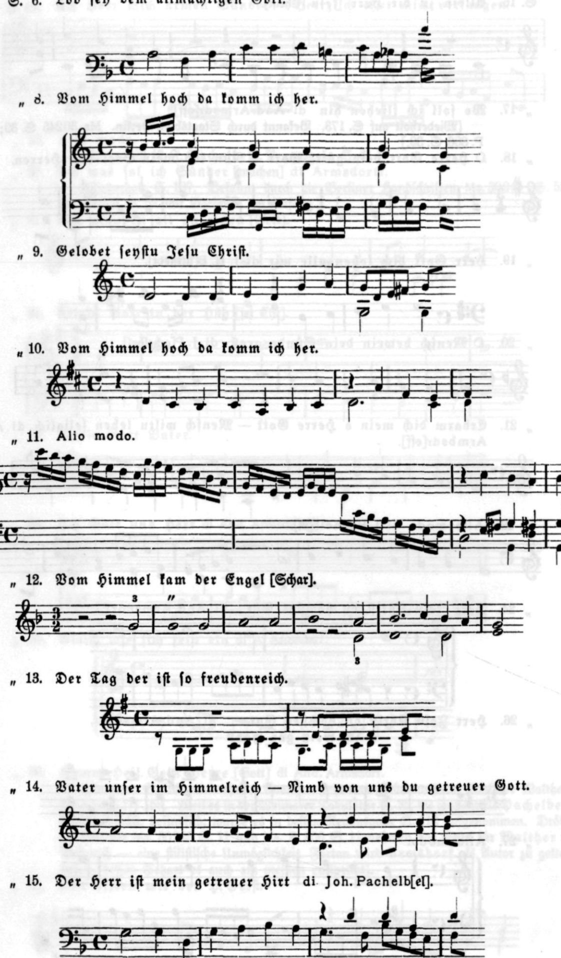
„ 11. Alio modo.

„ 12. Vom Himmel kam der Engel [Schar].

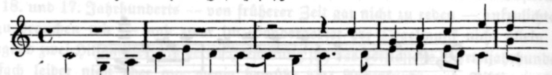
„ 13. Der Tag der ist so freudenreich.

„ 14. Vater unser im Himmelreich — Nimb von uns du getreuer Gott.

„ 15. Der Herr ist mein getreuer Hirt di Joh. Pachelb[el].
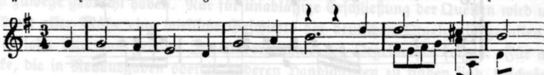


S. 16. Allein zu dir Herr Jesu [Christ].

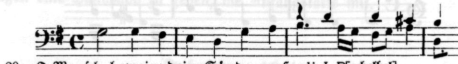


„ 17. Wo soll ich fliehen hin di And. Armsdr[off].
[Wiederholt auf S. 173. Bekannt durch Staatsbibl. Berlin. Ms. 30245 S. 39; Ms. P. 806 S. 39.]

„ 18. O Herre Gott dein göttl. Wort — Nun lob mein Seel den Herren.
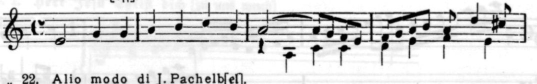


„ 19. Herr Gott dich loben alle wir di J. H. B[uttstedt].
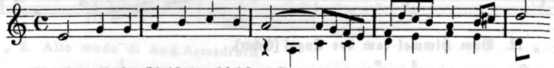


„ 20. O Mensch bewein dein Sünde groß di J. P[achelbel].



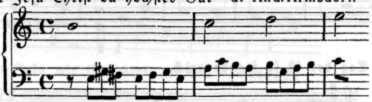
„ 21. Erbarm dich mein o Herre Gott — Mensch wiltu leben seliglich di And. Armbsdr[off].
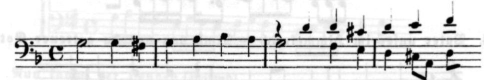


„ 22. Alio modo di J. Pachelb[el].



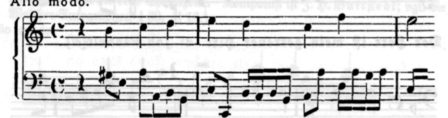
„ 24. Herr Jesu Christ du höchstes Gut di And. Armsdorf.
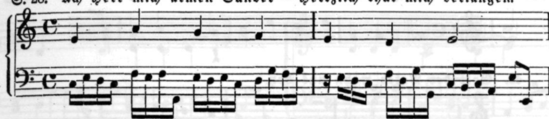


„ 26. Herr Jesu Christ du höchstes Gut di And. Armsdorf.
ich weiß gar wohl



„ 27. Alio modo.



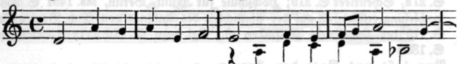
S. 28. Ach Herr mich armen Sünder — Hertzlich thut mich verlangen.



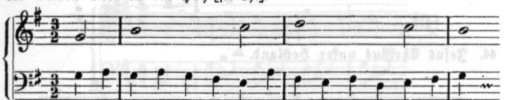
„ 29. Alio modo.
(Komponist ist J. Pachelbel. Neuausgabe S. 61.)

„ 30. Ach was sol ich Sünder [machen] di Armsdorff.
(Wiederholt S. 187. Bekannt durch die Berliner Handschriften Ms. 30245 S. 52, Ms. P. 806 S. 52 mit Variante am Anfang.)
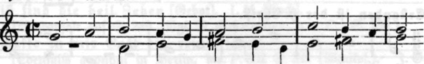
„ 31. Wir gläuben all an einen [Gott].



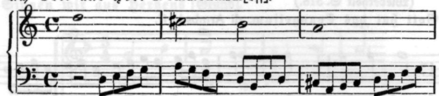
„ 32. Allein Gott in der Höh [sei Ehr].



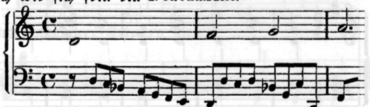
„ 33. Kyrie Gott Vater.



„ 34. Ach Gott und Herr di And. Armsdr[off].
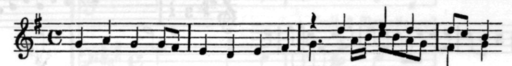


„ 35. Gleich wie sich fein ein di A. Armsdorf.



„ 36. Komm Heil. Geist Herre [Gott] di And. Armsdorf.
(Anonym S. 158 wiederholt. Anonym steht das Stück auch im Berliner Walther-Autograph III 158. Weil es in der Weimarer Tabulatur S. 35, die großenteils Pachelbel-Stücke enthält, befindlich, wurde es in dessen Neuausgabe S. 112 aufgenommen. Dröbs im Berliner Ms. 30245 S. 11 und Ms. P. 806 S. 11 nehmen das Stück für Walther in Anspruch — eine stilistische Unmöglichkeit. Fortan wird Armsdorf als Autor zu gelten haben, dessen Setzart es auch am meisten entspricht).

„ 38. Nun bitten wir den H. Geist.



S. 38 Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn.

„ 40. Gott der Vater wohn uns bey.

„ 42. In dich hab ich gehoffet [Herr] di J. M. Bach.
(Die Autorbezeichnung ist hier unzutreffend. Auf S. 191, wo das Stück nochmals steht, wird richtig Joh. Pachelbel genannt (siehe Neuausgabe S. 107). Für diesen treten folgende Quellen ein: Weimarer Tabulatur S. 52; die Walther-Autographen Königsberg S. 21a, Scheurleer S. 219; Hochschule für Musik, Berlin, Ms. 1491 S. 258. Die Verwechselung erklärt sich aus der Ähnlichkeit des Anfangs von Mich. Bach's Stück, das auf S. 175 des Orgelbuchs zu finden ist. Vgl. dazu M. Schneider, Bachjahrbuch 1907, S. 130.)

„ 43. Nun laßt uns Gott den Herren.
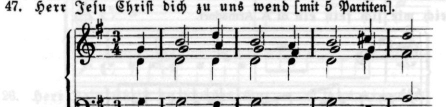
„ 44. Jesus Christus unser Heyland.

„ 45. Erstanden ist der H. Christ.

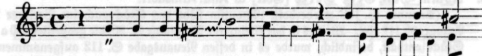
(Wiederholt S. 318.)

„ 46. Gott hat das Evangelium. di Armbsdorff.

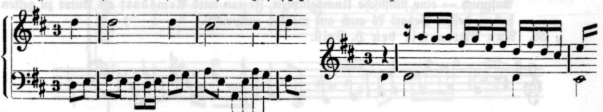
„ 47. Herr Jesu Christ dich zu uns wend [mit 5 Partiten].
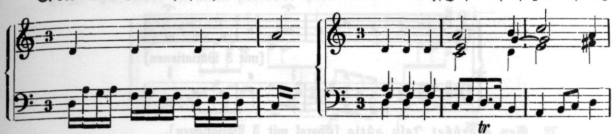


„ 52. Ich hab mein Sach Gott [heimgestellt].



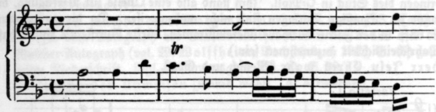
„ 54. Erstanden ist der Heil: [Christ] [mit 1 Variatio].



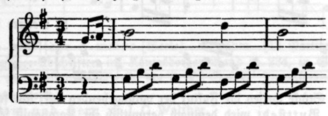
S. 58. Am Sabbath früh Marien — Wir dancken dir H, Jesu Christ [mit Choral].



„ 56. O Gott du frommer Gott du Brunn[quell].



„ 59. Herr Jesu Christ dich zu [uns wend].

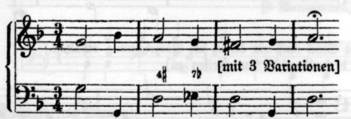


(Zu S. 47 noch gehörig?)

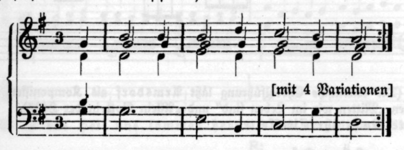
„ 60. Diß sind die heil. Zehen [Gebot]. J. M. B[ach].
(Wiederholt auf S. 249. Vgl. M. Schneider, a. a. O., S. 130.)

„ 62. Schaffe in mir Gott ein reines [Herz].
(Ebenfalls anonym in Berlin, Ms. P. 802 S. 221 (Altnikol.). J. G. Walther als Komponisten nennt Ms. 136 S. 3. Neuausgabe S. 203.)

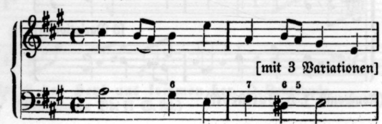
„ 63. Singen wir aus Hertzens [Grund].
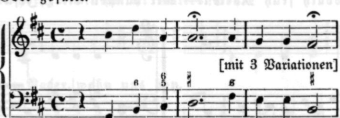


„ 66. Ich steh an deiner Krippen hier.



„ 68. Liebe die du mich zum Bilde.



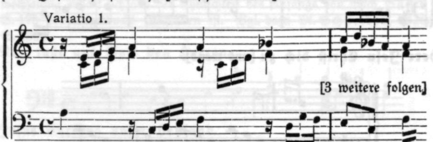
S. 70. Wies Gott gefällt.



„ 72. Sey gegrüßet Jesu gütig [Choral mit 3 Variationen].

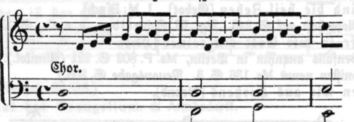
(A. G. Ritter's Kollektaneen der Orgelwerke J. H. Buttstedt's, die ich besitze, bringen dies Stück in G-Moll. Ihm stand also eine Quelle zur Verfügung, die mir unbekannt ist. Sonstige Vorlagen sind nicht nachzuweisen. Da die vorangehenden Stücke S. 63ff. in der Faktur durchaus übereinstimmen, dürfte Buttstedt's Autorschaft für sie mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen sein.)

„ 76. Herr Jesu Christ wahr [Mensch und Gott].
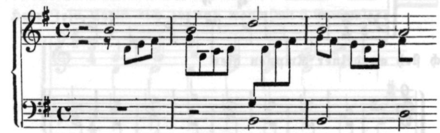


(Diese Stücke weisen die Faktur der vorangehenden auf; nur fehlt ihnen der schlichte Choralsatz. Buttstedt wird demnach vermutlich ihr Komponist sein.)

„ 78. Nun dancket alle Gott. A. A[rmsdorf].



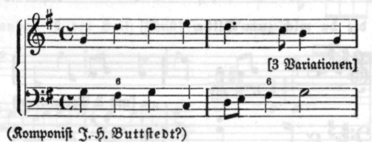
(Das Stück muß ein Kreuz als Vorzeichnung erhalten.)

„ 80. Wenn dich Unglück [tut greifen an].
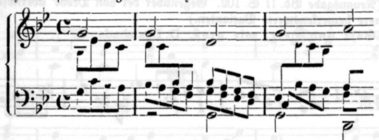


(Die kanonische Choralführung läßt Armsdorf als Komponisten vermuten; vgl. dessen „Mitten wir im Leben sind" und „Allein Gott in der Höh").

„ 81. Gute Nacht ihr Eitelkeiten.



(Komponist J. H. Buttstedt?)
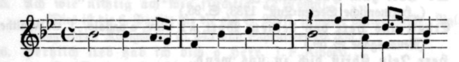
S. 85. Der Herr ist mein getreuer Hirt.



(A. Armsdorf?)

„ 86. Wie schön leuchtet der Morgenstern. 2 Clav. à del J. S. B[ach].
(Zu dem Autograph der Staatsbibliothek Berlin Ms. P. 488 und dem Möller'schen Walther-Autograph (vgl. W. Wolffheim, Bachjahrbuch 1912, S. 46) gesellt sich hier eine dritte Niederschrift. Vgl. Gesamtausgabe Bd. 40, S. 99.)
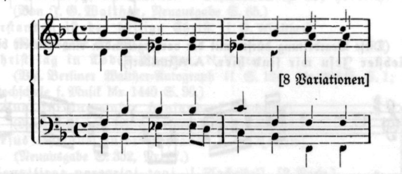
„ 91. Es spricht der Unweisen [Mund wohl]. A. A[rmsdorf].
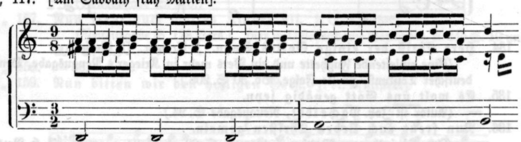


„ 94. Freue dich sehr o meine [Seele]. di Böhm. [12 Partiten.]
(Walther-Abschriften im Königsberger Band S. 234, in Scheurleer's Band S. 273. Ferner Staatsbibliothek Berlin Ms. P. 802 S. 285. In unserem Bande sind einige Partiten umgestellt.)

„ 110. Ach Gott und Herr. di J. G. Walther.
(Gesamtausgabe S. 7 und XXVIII. Das Stück hat lange als Werk Seb. Bach's gegolten.)
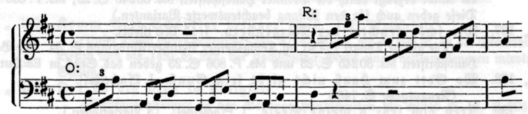
„ 111. Jesu meines Lebens Leben di Andraea Armstorff.



„ 117. [Am Sabbath früh Marien].
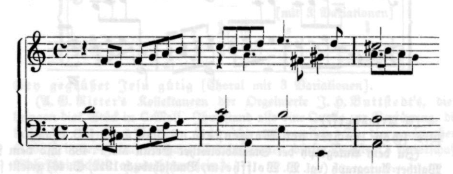


„ 118. Es ist das Heil uns kommen her à 2 Clav. & ped. Dan: Ehrich.



„ 119. Es ist das Heyl uns kommen her. D. Buxtehude.
(Neuausgabe Bd. II S. 93.)

S. 120. Herr Christ der einig Gottes Sohn. D. Buxtehude.
(Neuausgabe Bd. II S. 102. Gegenüber der von Drobs überlieferten Fassung hier mehrere bemerkenswerte Varianten.)

„ 122. Ach Gott und Herr, wie groß. D. Buxtehude.



(Ein zweiter Vers koloriert die Melodie in der Oberstimme.)
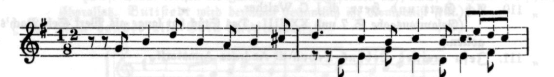
„ 124. Wo Gott zum Hauß nicht [gibt sein Gunst]. G. F. K[auffmann].
(„Harmonische Seelen-Lust" 1733, S. 95.)

„ 128. Erhalt uns Herr bey deinem Wort. à 2 Clav. e pedale. J. G. W[alther].
(Neuausgabe S. 59.)

„ 130. Herr Jesu Christ dich zu uns wend.
(Im Königsberger Walther-Autograph S. 293 mit J. H. B[uttstedt] bezeichnet.)
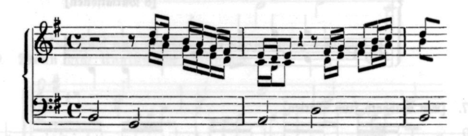
„ 131. alio modo.
(Komponist nach dem Königsberger Walther-Autograph S. 294: A. A[rmsdorf].)

„ 132. [alio modo] A. Armsdorf.



(Diese Bearbeitung dürfte mit der vorhergehenden eine Einheit bilden.)

„ 133. Liebster Jesu wir sind hier. A. A[rmsdorf].



„ 134. Herr Christ der einige Gottes Sohn. J. Krieger. [3 Verse.]
(Eine einleitende Fughette und ein Vers mehr in Krieger's Neuausgabe, Denkmäler deutscher Tonkunst, zweite Folge, Bd. 30 S. 208.)

„ 135. Es wolt uns Gott genädig seyn.
(Autor ist Joh. Pachelbel, Neuausgabe S. 94.)

„ 136. Nun freut euch lieben Christen gemein.
(Im Königsberger Walther-Autograph S. 62 ebenfalls anonym. J. H. Buttstedt als Autor bezeugt durch die Berliner Handschriften Ms. 30245 S. 22; Ms. P. 806 S. 22. Diese geben auch für den Anfang beachtenswerte Varianten.)

„ 137. Wie schön leuchtet der Morgenstern. J. H. B[u ttstedt].
(Die gleiche Tonart F-Dur im Königsberger Walther-Autograph S. 34. Die Berliner Handschriften Ms. 30245 S. 23 und Ms. P. 806 S. 23 geben das Stück in Es-Dur.)

„ 138. Wo Gott zum Hauß nicht giebt sein Gunst. J. P[achelbel].
(Neuausgabe S. 146.)

„ 139. Freu dich sehr o meine Seele. J. P[achelbel]. [3 Variationen.]
(Neuausgabe S. 147 „Treuer Gott"; die 3. Variation fehlt hier.)

S. 142. Chriſtus der iſt mein Leben. J. P[achelbel].

Var. 1.

[3 Variationen]

„ 143. Alle Menſchen müßen ſterben — Jeſu meines Lebens Leben — Jeſu der du meine Seele. J. G. W[alther].
(Neuausgabe S. 32.)

„ 144. Herr Jeſu Chriſt meines Lebens Licht. J. G. W[alther].
(—Neuausgabe S. 109 Vers 1.)

„ 145. Ach wie nichtig ach wie flüchtig. G. B[öhm].
(Dies iſt die 6. Partite für die auf S. 269ff. ſtehende übrige Reihe. Vgl. die Walther-Autographen Königsberg S. 243 und Scheurleer S. 359.)

„ 146. Hertzlich lieb hab ich dich o Herr. J. F. Alberti.
(Die Berliner Handſchriften Ms. 30245 S. 24 und Ms. P. 806 S. 24.)

— Was Gott thut das iſt wohlgethan. J. P[achelbel]. [3 Variationen.]
(= Partita 2, 3 und 8 der vollſtändigen Kompoſition in den Sammelbänden der JMG. V 482ff.)

„ 148. Was mein Gott will das geſcheh allezeit. J. G. W[alther].
(Neuausgabe S. 219.)

„ 149. Chriſt iſt erſtanden. J. H. B[uttſtedt].
(Berliner Handſchriften Ms. 30245 S. 6; Ms. P. 806 S. 6.)

„ 150. Am Sabbath früh Marien — Erſchienen iſt der herrliche Tag.
(Von J. G. Walther, Neuausgabe S. 65.)

„ 151. Erſtanden iſt der heilige Chriſt. J. G. W[alther].
(Neuausgabe S. 66)

„ 152. Chriſt lag in Todes Banden. N. Vetter.
(Vgl. Berliner Walther-Autograph II S. 124; Ms. 30245 S. 1; Ms. P. 806 S. 1; Hochſchule f. Muſik Ms. 1440 S. 96.)

— Jeſus Chriſtus unſer Heyland. J. P[achelbel].
(Neuausgabe S. 108 hat einen längeren Schluß.)
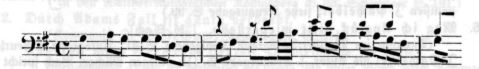
„ 154. Jeſus Chriſtus unſer Heyland. F. W. Z[achow].
(Neuausgabe S. 352, Nr. 27.)

„ 155. Magnificat peregrini toni. J. P[achelbel]. [2 Verſe.]
(Neuausgabe S. 116.)

„ 157. Nun freut euch Gottes Kinder all. J. G. W[alther].
(Neuausgabe S. 178 Vers 1. Hier in D ſtehend wie Berlin Ms. 30245 S. 10 und Ms. P. 806 S. 10.)

„ 158. = 36.

„ 159. Nun bitten wir den heiligen Geiſt. J. H. B[uttſtedt].



„ 160. Komm Gott Schöpffer heiliger Geiſt. J. H. B[uttſtedt].
(Unſer Band bietet gegenüber Ms. 30245 S. 12, Ms. P. 806 S. 12 der Staatsbibliothek Berlin und Ms. 1491 S. 222 der Hochſchule f. Muſik einen vollkommeneren mixolydiſchen Schluß.)

„ 161. Der du biſt drey in Einigkeit.
(Ebenfalls anonym in den Berliner Handſchriften Ms. 30245 S. 13, P. 806 S. 13; Walther-Autograph Königsberg S. 54. In letzterem von ſpäterer Hand der Zuſatz: J. G. W[alther]; eine Gewähr für dieſe Annahme beſteht nicht.)

S. 162. Gott der Vater wohn uns bey. J. P[achelbel].
(Neuausgabe S. 96.)

„ 164. Vater unser im Himmelreich. J. P[achelbel].
(Neuausgabe S. 125.)

„ 165. alio modo. F. W. Z[achow].
(Neuausgabe S. 361.)

„ 166. Durch Adams Fall ist gantz verderbt. J. P[achelbel].
(Neuausgabe S. 86, nur ohne einleitende Fuge.)

„ 167. Ach Herr mich armen Sünder. J. P[achelbel].
(Neuausgabe S. 63, nur ohne Fuge.)

„ 168. Es spricht der Unweisen Mund wohl. J. P[achelbel].
(Neuausgabe S. 93, um die Fuge gekürzt.)

„ 169. Wo Gott der Herr nicht bey uns hält. J. P[achelbel].
(Neuausgabe S. 144 ohne einleitende Fuge.)

„ 170. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit. J. G. W[alther].
(Neuausgabe S. 213.)

„ 171. Wenn wir in höchsten Nöthen seyn.
(Ebenfalls anonym im Berliner Ms. 30245 S. 45; P. 806 S. 45.)

„ 172. Ich ruff zu dir Herr Jesu Christ. J. P[achelbel].
(Neuausgabe S. 104.)

„ 173. = 17.

„ 174. Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn. A. A[rmsdorf].
(Königsberger Walther-Autograph S. 29.)

„ 175. In dich hab ich gehoffet Herr. J. M. B[ach].
(Vgl. Bemerkung zu S. 42.)

„ 176. Wer nur den lieben Gott läßt walten. A. A[rmsdorf].
(Königsberger Walther-Autograph S. 40.)

„ 177. Warum betrübstu dich meinHertz. J. P[achelbel].
(Neuausgabe S. 131.)

„ 178. Diß sind die heiligen Zehen Gebot. J. P[achelbel].
(Neuausgabe S. 83.)

„ 179. Christ unser Herr zum Jordan kam. F. W. Z[achow].
(Neuausgabe S. 344.)

„ 180. Ach Gott vom Himmel sieh darein. J. H. B[uttstedt].
(Königsberger Walther-Autograph S. 25.)

„ 181. Der Herr ist mein getreuer Hirt. J. P[achelbel].
(Neuausgabe S. 81.)

„ 182. Von Gott will ich nicht laßen. J. M. B[ach].
(Bisher nur eine alte Handschrift als Quelle bekannt; vgl. M. Schneider, a. a. O., S. 128.)

„ 183. Wer Gott vertraut. J. G. W[alther].
(Neuausgabe S. 225.)

„ 184. Auf meinen lieben Gott. G. Böhm.
(Dies Vers 3 der Reihe, die S. 258 fortgesetzt wird. Vgl. Walther-Autographen Königsberg S. 55, Scheurleer S. 347.)

„ 185. Gott Vater der du deine Sonn.
(Anonym auch im Königsberger Walther-Autograph S. 30, in den Berliner Handschriften Ms. 30245 S. 51, P. 806 S. 51. Walther-Autograph Scheurleer nennt als Komponisten J. Pachelbel; siehe Neuausgabe S. 99.)

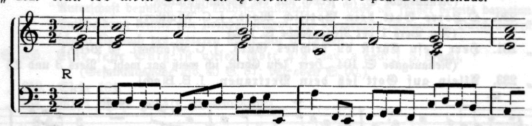
„ 186. Mag ich Unglück nicht wiederstahn. J. M. B[ach].
(Anonym im Walther-Autograph Königsberg S. 31; Autograph Scheurleer nennt J. Pachelbel als Autor, s. Neuausgabe S. 115. Gegen Michael Bach spricht die Vierstimmigkeit des Satzes, alle seine Choralfigurationen sind sonst dreistimmig. Sonstige Handschriften treten auch nicht für seine Autorschaft ein, vgl. M. Schneider, a. a. O. Einstweilen wird dies Stück also Pachelbel zu belassen sein.)

„ 187. = 30.

„ 188. Nun last uns Gott dem Herren. F. W. Z[achow].
(Neuausgabe S. 359.)

„ 189. Gott hat das Evangelium.
(Ebenfalls anonym in den Berliner Handschriften Ms. 30245 S. 54 und Ms. P 806 S. 54.)

S. 190. Wenn mein Stündlein verhanden ist. J. M. B[ach].
(Vgl. M. Schneider, a. a. O., S. 128.)
„ 191. = 42.
„ 192. Nun lob mein Seel den Herren. à 2 Clav: e ped. D. Buxtehude.



„ 194. Aus tiefter Not schrey ich zu dir. C. F. Witte.
(Königsberger Walther-Autograph S. 199; Berliner Handschriften Ms. 30245 S. 57, Ms. P. 806 S. 57.)
„ 195. Alio modo. A. A[rmsdorf].
(Berliner Handschriften Ms. 30245 S. 58, Ms. P. 806 S. 58.)
„ 196. Ich ruff zu dir Herr Jesu Christ. F. W. Z[achow].
(Neuausgabe S. 348.)
„ 197. Allein zu dir Herr Jesu Christ. F. W. Z[achow].
(Ist die verstümmelte Fassung mit Schlußwendung nach G-Moll, Neuausgabe S. X.)
„ 198. Wen wir in höchsten Nöthen seyn.
(Autor J. Pachelbel, Neuausgabe S. 137.)
„ 199. [Alio modo.] J. M. B[ach]. [3 Verse.]
(Vgl. M. Schneider, a. a. O., S. 129. Die Reihenfolge der Verse ist in unserem Bande 3 — 1 — 2.)
„ 200. Werde munter mein Gemüthe. J. P[achelbel]. [4 Variationen.]
(Neuausgabe in den Denkm. dtsch. Tonk., zweite Folge, Bd. II¹ S. 30.]
„ 202. Mit Fried und Freud ich fahr dahin. F. W. Z[achow].
(Neuausgabe S. 357.)
„ 203. Valet will ich dir geben. con Pedale. J. S. B[ach].
(Gesamtausgabe Bd. 40 S. 161.)
„ 206. Allein Gott in der Höh sey Ehr. J. H. B[uttstedt].
(Ein Einzelblatt im Ak. Institut f. Kirchenmusik, Berlin, wies auf Pachelbel als Autor hin; Neuausgabe S. 65. Die Angabe unseres Bandes erscheint aus stilistischen Gründen — zu beachten ist die Passage der rechten Hand in der Choralfiguration — als stichhaltiger.)
„ 208. Alio modo. G. Böhm.
(Walther-Autographen Königsberg S. 275 und Scheurleer S. 8; Berliner Handschriften Ms. 30245 S. 19 und Ms. P. 806 S. 17; Hochschule f. Mus. Ms. 1439.)
„ 209. Wo Gott der Herr nicht bey uns hält.
(Obwohl alle Quellen das Stück anonym bringen, ist es wegen seines Vorkommens im Weimarer Tabulaturbuch in Pachelbel's Neuausgabe S. 143, Nr. 68 aufgenommen worden.)
„ 210. Nun freut euch lieben Christen gemein. J. B. B[ach].
(In den Berliner Handschriften Ms. 30245 S. 67 und Ms. P. 806 S. 67.)
„ 211. Alio modo. J. H. B[uttstedt].
(In den Walther-Autographen Königsberg S. 63, Scheurleer S. 161.)
„ 212. Durch Adams Fall ist gantz verderbt.
(Komponist F. W Zachow, Neuausgabe S. 344.)
— Nun lob mein Seel dem Herren. D. Buxtehude. [3 Verse.]
(Neuausgabe II, S. 39 verbindet die Verse, die unser Band durch Kadenzen trennt.)
„ 217. Jesus Christus unser Heiland, der von uns. F. W. Z[achow].
(Neuausgabe S. 352, Nr. 28.)
„ 218. Nun lob mein Seel den Herren. Buxdehude.
(Nur Abschnitt I der Neuausgabe Bd. II, S. 44 f. mit einer völligeren Kadenz.)
„ 220. Dancket dem Herren, denn Er ist sehr freundlich. Dn. Buxtehude. [3 Verse.]
(Neuausgabe Bd. II, S. 1.)
„ 222. Nimm von uns Herr du treuer Gott. Dn. Buxtehude. [4 Verse] („Vater unser im Himmelreich", Neuausgabe Bd. II, S. 65—70. Mehrfach beachtliche Varianten)

S. 227. Erbarm dich mein o Herre Gott. F. W. Z[achow].
(Neuausgabe S. 345.)

„ 228. Am Waßerflüßen Babylon. J. P[achelbel].
(Neuausgabe S. 73, jedoch nur die Choralfiguration.)

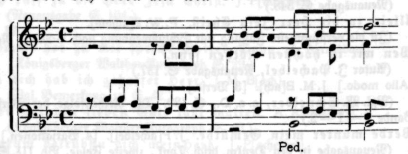
„ 230. O Herre Gott dein Gottlich Wort. J. G. W[alther].
(Nur Vers 1 der Neuausgabe S. 189.)

„ 231. Herr Jeſu Chriſt du höchſtes Guth. J. G. W[alther]. [2 Verſe.]
(Neuausgabe S. 104 „Herr Jeſu Chriſt, ich weiß gar wohl", Vers 3 und 2.)

„ 233. Allein auf Gott ſetz dein Vertrauen. J. B. B[ach].

R:

„ 235. Herr Gott dich loben alle wir. G. F. Kauffman.



„ 236. Ich ruff zu dir Herr Jeſu Chriſt. J. H. B[uttſtedt]. [6 Variationen.]
(Königsberger Walther-Autograph S. 18.)

„ 240. Allein zu dir Herr Jeſu Chriſt. J. P[achelbel]. [2 Verſe.]
(Neuausgabe S. 69. Das erſte Stück unſeres Bandes ſteht in B-Dur, wie in den Berliner Handſchriften Ms. 30245 S. 82 und Ms. P. 806 S. 82.)

„ 242. Erbarm dich mein o Herre Gott. J. G. W[alther].
(Neuausgabe S. 58.)

„ 243. Sag was hilfft alle Welt. J. G. W[alther].
(Neuausgabe S. 202.)

„ 244. Von Gott will ich nicht laßen. G. D. Leyding. [2 Verſe.]
(Vers 1 mit gekürztem Schluß und Vers 3 einer größeren Reihe, die von den Walther-Autographen Königsberg S. 172, Scheurleer S. 201 und vom Berliner Ms. P. 802 S. 121 geboten wird.)

„ 246. Allein zu dir Herr Jeſu Chriſt. A. A[rmsdorf].
(Königsberger Walther-Autograph S. 203; die Berliner Handſchriften Ms. 30245 S. 69, Ms. P. 806 S. 69.)

„ 248. Ich hab mein Sach Gott heimgeſtellt. J. P[achelbel].
(Neuausgabe S. 103.)

„ 248. Ach Gott vom Himmel ſieh darein. J. F. Z[achow].
(Neuausgabe S. 337. Falſche Vornamen!)

„ 249. = 60.

„ 250. Chriſt unſer Herr zum Jordan kam. J. P[achelbel].
(Neuausgabe S. 78.)

„ 251. O Gott du frommer Gott. J. H. B[uttſtedt]. [6 Variationen.]
(Walther-Autograph Königsberg S. 395 und 3, Scheurleer S. 113 bringen beide das Stück unvollſtändig und in verſchiedener Reihenfolge. Unſer Band gibt erſtmalig die Reihe geſchloſſen, gebricht aber des einfachen Choralſatzes, der den Anfang bildet.)

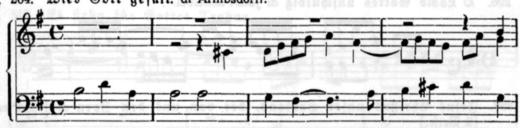
„ 254. Erhalt uns Herr bey deinem Wort. D. Buxteh[ude].
(Dies Stück iſt hinſichtlich ſeiner Autorſchaft lange ſtrittig geweſen. Auf einem Einzelblatt des Berliner Ak. Inſtituts f. Kirchenmuſik, befindlich im Pachelbel-Konvolut, wurde es von Commer, „Sammlung der beſten Meiſterwerke für die Orgel" S. 151, als Werk Pachelbel's herausgegeben und auch in die Neuausgabe des Meiſters S. 91 über-

nommen. Das Königsberger Walther-Autograph S. 1 signiert es mit D. B., weist es also Buxtehude zu, in dessen Neuausgabe Bd. II S. 90 es ebenfalls zu finden ist. Endlich nennt Scheurleer's Walther-Autograph S. 317 als Komponisten G. B., also Böhm. Daß das Stück hinsichtlich der Choralbauform keine Parallele bei Pachelbel findet, seine Autorschaft demnach keine Wahrscheinlichkeit hat, habe ich früher bereits dargetan. Die Entscheidung konnte nur zwischen Böhm und Buxtehude schwanken. Durch unsern Band scheint sie nach des letzteren Seite hin zu neigen.)

S. 255. Eine feste Burg ist unser Gott, à 3 Clav. e ped. J. S. B[ach]. (Gesamtausgabe Bd. 40 S. 57; vgl. oben S. 00.)

„ 258. Siehe 184.

„ 264. Wies Gott gefält. di Armbsdorff.



„ 266. Wer nur den lieben Gott läßt walten. G. B[öhm]. [7 Verse.] (Walther-Autographen Königsberg S. 41, Scheurleer S. 259.)

„ 269. Siehe 145.

„ 272. Wenn mein Stündlein verhanden ist. J. P[achelbel]. (Neuausgabe S. 135.)

„ 274. Ach was soll ich Sünder machen. J. P[achelbel]. [6 Variationen.] (Siehe Denkm. dtsch. Tonk., zweite Folge, Bd. II¹ S. 26.)
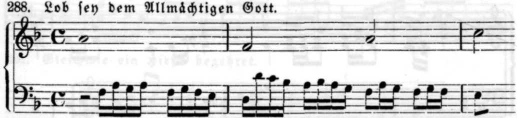
„ 277. O Lux beata Trinitas. J. F. Alberti. [3 Verse.] (Königsberger Walther-Authograph S. 51; Berliner Handschriften Ms. 30245 S. 14, Ms. P. 806 S. 14, P. 802.)

„ 280. Hertzlich lieb hab ich dich o Herr. J. G. W[alther]. (Ohne die Koda der Neuausgabe S. 119.)

„ 282. Capriccio supra. Ich danck dir schon durch deinen Sohn di J. N. Strungck. (Nächst dem, vom 31. März 1684 datierten Autograph Nik. Adam Strungk's ist unser Band die sechste Handschrift, die Strungk's Autorschaft bezeugt; vgl. Fritz Berend, N. A. Strungk, sein Leben und seine Werke, Münchener Dissertation 1913, S. 193, 208. Trotz des völlig klaren Sachverhaltes hat sich die österreichische Denkmälerkommission, der in Bd. XIII ihrer Publikationen 6 Strungk'sche Werke, darunter auch das obige, als von G. Reutter sen. herrührend aufgehalst wurden, noch nicht entschließen können, ihren Fehler einzugestehen und gut zu machen.)
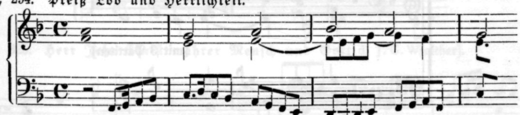
„ 286. Te Deum laudamus. J. F. Alberti. [2 Verse.] (Berliner Handschriften Ms. 30245 S. 97, Ms. P. 806 S. 100.)

„ 288. Lob sey dem Allmächtigen Gott.
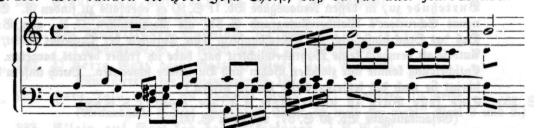


„ 289. Gott durch deine Güte — Gottes Sohn ist kommen. [3 Verse; bei 2 und 3 „J. H. B.".] (Komponist ist J. H. Buttstedt laut Zeugnis der Berliner Walther-Autographen I 24—27 und II 33—35. Die Reihenfolge der Verse ist verschieden in den Vorlagen. In unserm Bande macht ein schlichter Choralsatz den Beschluß, der bei Walther fehlt.)
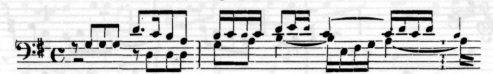
„ 294. Preiß Lob und Herrlichkeit.



S. 295. Wir dancken dir Herr Jesu Christ, daß du für uns. Joh. Pachelbel.
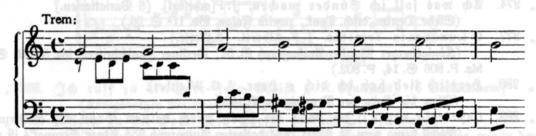


„ 296. O Lamb Gottes unschuldig di Joh. Pachelbel.



„ 298. Jesus Christus unser Heyland, der von uns den Zorn di Joh. Pachelbel [2 Verse.]
(Neuausgabe S. 110 f.)

„ 302. Kyrie Eleison di J. H. B[uttstedt].
(In A. G. Ritter's Buttstedt-Kollektaneen vorhanden. Anderweitige alte Abschriften sind mir nicht bekannt.)
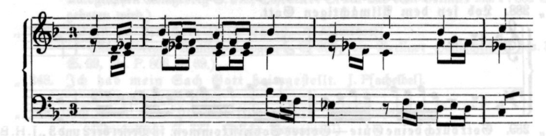
„ 304. Mitten wir im Leben sind. à 2 Clav. et Ped. A. Armsdorff.



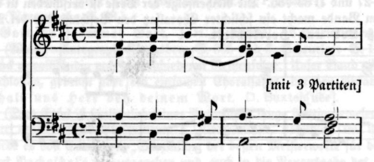
„ 306. Wie schön leuchtet der Morgenstern di Joh. Pachelbel.
(Neuausgabe S. 138. Als Quelle trage ich hier noch nach die Berliner Handschrift Ms. 136. Unser Band benützt die Anfangsvariante von S. XXIV der Neuausgabe.)
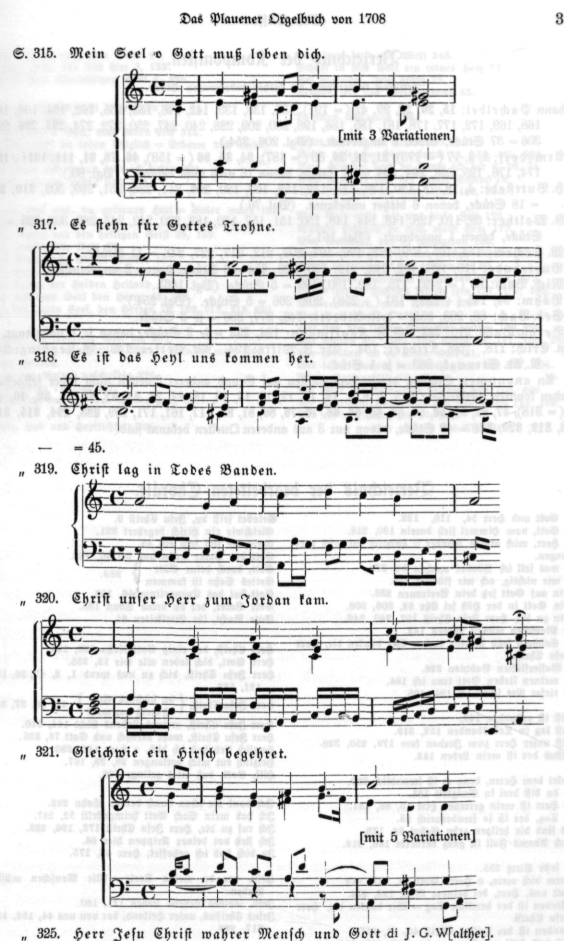
„ 308. Hilff Gott daß mirs gelinge. à due Clav. e ped. di J. G. Walther, per Canonem.
(Neuausgabe S. 121. Unser Band enthält eine jüngere Redaktion des Stückes; vgl. oben S. 373.)

„ 310. Herr Jesu Christ meines Lebens Licht di J. H. B[uttstedt].



„ 311. Wo soll ich fliehen hin. di J. H. B[uttstedt].





S. 315. Mein Seel o Gott muß loben dich.

[mit 3 Variationen]

„ 317. Es stehn für Gottes Trohne.

„ 318. Es ist das Heyl uns kommen her.

— = 45.

„ 319. Christ lag in Todes Banden.

„ 320. Christ unser Herr zum Jordan kam.

„ 321. Gleichwie ein Hirsch begehret.

[mit 5 Variationen]

„ 325. Herr Jesu Christ wahrer Mensch und Gott di J. G. W[alther].

Verzeichnis der Komponisten.

Fettdruck kennzeichnet die bisher unbekannten Stücke.

Johann Pachelbel: **15**, **20**, **22**, 29, 42 (= 191), 135, 138, 139, **142**, 146, 152, 155, 162, 164, 166, 167, 168, 169, 172, 177, 178, 181, 185, 186, 198, 200, 209, 228, 240, 247, 250, 272, 274, **295**, **296**, 298, 306 = 37 Stücke, davon 6 ungedruckt. (Vgl. 206, 254.)

A. Armsdorf: **2**, **3**, 17 (= 173), **21**, **24**, **26**, 30 (= 187), **34**, **35**, **36** (= 158), **46**, **78**, **91**, **111**, **131**f., **133**, 174, 176, 195, 246, **264**, **304** = 22 Stücke, davon 16 noch nicht bekannt. (Vgl. 80.)

J. H. Buttstedt: 4, **19**, **72**, 130, 136, 137, 149, **159**, 160, 180, **206**, 211, 236, 251, 289, 302, **310**, **311** = 18 Stücke, davon 6 bisher unbekannt. (Vgl. 76.)

J. G. Walther: 62, 110, 128, 143, 144, 148, 150, 151, 157, 170, 183, 230, 242, 243, 280, 308, **325** = 17 Stücke, davon 1 ungedruckt. (Vgl. 161.)

F. W. Zachow: 154, 165, 179, 188, 196, 197, 202, 212, 217, 227, 248 = 11 Stücke.

D. Buxtehude: 119, 120, **122**, **192**, 212, 220, 222, 254 = 8 Stücke, davon 2 ungedruckt.

J. Mich. Bach: 60 (= 249), 175, 182, 190, 199 = 5 Stücke (Vgl. 186)..

G. Böhm: 94, 145 (+ 269), 184 (+ 258), 208, 266 = 5 Stücke. (Vgl. 254.)

J. Seb. Bach: 86, 203, 255. J. F. Alberti: 146, 277, 286 = je 3 Stücke.

J. Bernh. Bach: 210, **233**. G. F. Kauffmann: 124, **235** = je 2 Stücke, davon je 1 unbekannt.

Dan. Erich: 118. Joh. Krieger: 134. Chr. F. Witte: 194. Nik. Vetter: 152. G. Leyding: 244. N. Ad. Strungk: 282 = je 1 Stück.

An anonymen Stücken, deren Komponisten auf Grund anderer Quellen nicht sicher festgestellt werden konnten, verbleiben: **1**, **5**, **6**, **8**, **9**, **10**, **11**, **12**, **13**, **14**, **16**, **18**, **27**, **28**, **31**, **32**, **33**, **38**, **39**, **40**, **43**, **45** (= 318), **47**, **52**, **54**, **56**, **58**, **59**, **63**, **66**, **68**, **70**, **76**, **80**, **81**, **85**, **117**, 161, 171, 189, **288**, **294**, **315**, **317**, **318**, **319**, **320**, **321** = 49 Stücke, davon nur 3 aus anderen Quellen bekannt sind.

Verzeichnis der bearbeiteten Choräle.

Ach Gott und Herr 34, 110, 122.
Ach Gott, vom Himmel sieh darein 180, 248.
Ach Herr, mich armen Sünder = Herzlich tut mich verlangen.
Ach was soll ich Sünder machen 30, 274.
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig 145.
Allein auf Gott setz dein Vertrauen 233.
Allein Gott in der Höh sei Ehr 32, 206, 208.
Allein zu dir, Herr Jesu Christ 197, 240, 246.
Alle Menschen müssen sterben 143.
Am Sabbath früh Marien drei = Wir danken dir, Herr Jesu Christ.
An Wasserflüssen Babylon 228.
Auf meinen lieben Gott trau ich 184.
Aus tiefer Not schrei ich 194, 195.

Christ ist erstanden 149.
Christ lag in Todesbanden 152, 319.
Christ unser Herr zum Jordan kam 179, 250, 320.
Christus der ist mein Leben 142.

Danket dem Herrn, denn er ist freundlich 220.
Der du bist drei in Einigkeit 161.
Der Herr ist mein getreuer Hirt 15, 85, 181.
Der Tag, der ist so freudenreich 13.
Dies sind die heilgen zehn Gebot 60, 178.
Durch Adams Fall ist ganz verderbt 166, 212.

Ein feste Burg 255.
Erbarm dich mein, o Herre Gott 22, 227, 242.
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort 128, 254.
Erschienen ist der herrliche Tag = Wir danken dir, Herr Jesu Christ
Erstanden ist der heilige Christ 45, 54, 151
Es ist das Heil uns kommen her 118, 119, 318.
Es spricht der Unweisen Mund wohl 91, 168.
Es stehn für Gottes Throne 317.
Es woll uns Gott genädig sein 135.

Freu dich sehr, o meine Seele 94, 139.

Gelobet seist du, Jesu Christ 9.
Gleichwie ein Hirsch begehret 321.
Gleichwie sich fein ein 35.
Gott der Vater wohn uns bei 40, 162.
Gott, durch deine Güte / Gottes Sohn ist kommen } 289.
Gott hat das Evangelium 46, 189.
Gott Vater, der du deine Sonn 185.
Gute Nacht, ihr Eitelkeiten 81.

Herr Christ, der einig Gottessohn 120, 134.
Herr Gott, dich loben alle wir 19, 235.
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend 1, 2, 47, 59, 130, 131, 132.
Herr Jesu Christ, { du höchstes Gut / ich weiß gar wohl } 24, 26, 27, 231.
Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht 144, 310.
Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott 76, 325.
Herzlich lieb hab ich dich, o Herr 146, 280.
Herzlich tut mich verlangen 28, 29, 167.
Hilf, Gott, daß mirs gelinge 308.

Ich dank dir schon durch deinen Sohn 282.
Ich hab mein Sach Gott heimgestellt 52, 247.
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ 172, 196, 236.
Ich steh vor deiner Krippen hier 66.
In dich hab ich gehoffet, Herr 42, 175.

Jesu, der du meine Seele = Alle Menschen müssen sterben.
Jesu, meines Lebens Leben 111, 160.
Jesus Christus, unser Heiland, der von uns 44, 152, 154, 217, 298.

Komm, Gott Schöpfer 160.
Komm, heiliger Geist 36.
Kommt her zu mir 38, 174.
Kyrie eleison 302.
Kyrie Gott Vater 33.

(Im ganzen 106 Choräle.)

Beiträge zur Beethoven-Forschung[1])

Von

Adolf Sandberger, München

I.

In „Beethoven's Leben" von Thayer-Deiters-Riemann I S. 263ff. lesen wir von der Reise des Bonner Kurfürsten Maximilian Franz zur Versammlung der Komture und Ritter des Deutschen Ordens zu Mergentheim. Um während der Dauer der Sitzungen für künstlerische Genüsse zu sorgen, verpflichtete der Fürst die sonst in Nürnberg und Eichstädt spielende Häußler'sche Theatergesellschaft, beorderte aber auch einige Bonner Theaterkräfte und eine Anzahl Mitglieder des kurfürstlichen Orchesters, darunter Beethoven, in das fränkische Städtchen.

Über diese Tagung finden sich noch einige Nachrichten in einem für den erkrankt in Coblenz zurückgebliebenen Landkomtur von Roll verfaßten Journal, das im württembergischen Filial-Staats-Archiv in Ludwigsburg aufbewahrt wird[2]).

Zunächst erhalten wir eine genauere Liste der nach Mergentheim befohlenen Bonner Künstler:

Musici:

Demoiselle Willmann nebst Schwester und Vater;
Louis Simonetti;
Ries;
Andreas Romberg;
Müller;
Mendel;
Spizeter;
Lux;
Beethoven;
Romberg der Violoncellist;
Pfau;

---

[1]) Seit ich vor ungefähr 15 Jahren eine größere Beethoven-Vorlesung auszuarbeiten begann, fiel mir im Lauf der Zeit allerlei neues Material in die Hand, über das ich in zwanglos sich folgenden Aufsätzen zu berichten beabsichtige. Einiges davon ist schon bekannt geworden: das archivalische Material, das ich bei Untersuchung des Problems „Beethoven und die Mannheimer" aufgefunden hatte, war mir eine Freude Hugo Riemann für seine Revision von Thayer-Deiters I³ zur Verfügung zu stellen (vgl. ebenda S. 201/2). Über Beethoven und Grétry s. die kurze Mitteilung in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie der Wissenschaften, philosoph.-philolog. und historische Klasse, München 1911. Zu Beethoven's Briefen s. Liliencronfestschrift 1910; über „Antonie Brentano an Johann Michael Seiler wegen Beethovens Neffen" vgl. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1914/15.

[2]) Mergentheimer Großkapitels-Sachen 1. Faszikel, Nr. 5, lat. 657.

Goldberg und die 8 harmonische Instrumenten [d. i. die kurfürstl. Harmoniemusik] nebst dem Calcanten;

die Trompeter Göpfert und Baltus.

Ferner wird eines der beiden Schiffe erwähnt, auf denen ein Teil des kurfürstlichen Hofstaates bis Miltenberg reiste, die mit 4—5 Zimmern ausgestattete Jacht des Schiffers Schunk. In ihr fuhren Canonicus Wreden, zwei Sekretäre, ein Kammerdiener, zwei Kammerportiers und „acht Hofmusici". Mit Rücksicht auf den Canonicus dürfen wir wohl den Hofstaat von „König Lux" im anderen Schiffe vermuten.

Am 1. September verläßt der kurkölnische Minister Coadjutor von Belderbusch Bonn auf dem Landwege, nachdem er tags vorher seine Dienerschaft abgeschickt hatte und begibt sich in Begleitung des Hoch- und Deutschmeister-geheimen Rates und Ordensritters Grafen von Waldstein nach Mergentheim. Unterwegs speisen die Herren am ersten Tage beim Kurfürsten von Trier in Coblenz, am dritten in Aschaffenburg beim Kurfürsten von Mainz, am vierten Reisetage wird Mergentheim erreicht. Am 5. September abends 9 Uhr langte Kurfürst Max Franz in Mergentheim an; er kam von Würzburg, wo er dem Fürstbischof und Herzog von Franken einen kurzen Besuch gemacht hatte. Sämtliche Ordensmitglieder in den weißen Mänteln nahmen ihren Großmeister am Wagen in Empfang, Räte, Geistlichkeit und Militär erschienen am andern Mittag zum „Bewillkommnungs-Compliment". Mit welcher Großzügigkeit nun Beethoven's Fürst in Mergentheim repräsentierte, ergeben u. a. die Anordnungen für die Tafeln. Alle Ordensmitglieder speisten mittags und abends bei Hof; die Herrn Ballei-Sindici aber wurden einen über den andern Tag zur Marschallstafel gebeten, an der der Ordensritter von Rabenau die Honneurs machte. Fünferlei Tafeln wurden gehalten: an der des Kurfürsten speisten 60, an der Marschallstafel 40, Kammertafel 30, Offiziantentafel 40, Küchentafel 30 Personen. Am 18. September nahm das Groß-Kapitel seinen Anfang mit einem Hochamt de spiritu sancto mit Predigt, Anrede, Feststellung der Vollmachten usw. Bei der Auffahrt „paradierten" die zwei in Mergentheim garnisonierenden Kompagnien Deutschmeister, während die Dragoner den Dienst in der Kirche versahen. Kapitelsitzungen fanden Montag, Mittwoch, Freitag und Samstag statt, Konferenzen Dienstag und Donnerstag. Graf von Waldstein wohnte ihnen als geheimer Konferenzrat bei, und als „geheimder Referendair" amtierte der beim Deutschen Orden angestellte Georg Josef von Breuning, das ist der Onkel von Beethoven's damals 17jährigem Freunde Stephan, der älteste der fünf Söhne Christoph von Breuning's, seit 1761 „Conseiller d'état et Referendaire" beim Orden. Während der Tagung wurde auch ein Sohn Georg Josef's im Dienst des Ordens befördert. Unser Journal verzeichnet unter dem 21. September:

Mittwochs (den 21.) konnte nichts weiter vorgenommen werden, in dem der Herr geheime Rat von Breuning mit formierung des Protocolls alzuviel beschäfftiget waren. Seine Curfürstliche Durchlaucht hatten auch die höchste Gnad dem Herrn geheimen Rat von Breuning in Rücksicht deren von ihm sowohl an Seiner Curfürstlichen Durchlaucht als dem ganzen hohen Orden geleisteteten vielen und erspriestlichen Diensten ihm seinen Sohn den Hoch- und Deutschmeister-Hofrathe in der Rolle des geheimden Referendarii zu adjungieren."

Von fremden Gästen, die sich in Mergentheim einfanden, wird der Fürst von Hohenlohe erwähnt (11. und 12. September); einen Monat danach finden wir dort den hohenlohischen Kaplan Karl Ludwig Junker, dem der bekannte Brief in Boß-

ler's Musikalischer Korrespondenz vom 23. November 1791 mit der ausführlichen Notiz über den „lieben, guten Bethofen" zu verdanken ist. Am 28. September erschien der Fürstbischof von Würzburg, dem zu Ehren ein „großes Concert und Soupé" gegeben wurde.

Ausgenommen die Sonntage fanden Konzert- und Theateraufführungen an jedem Tage statt. Unser Journal bemerkt dazu:

„Soviel nun die Veränderungen und Lustbarkeiten wehrend des gros-Capitels betrifft, so sind solche folgender gestalten angeordnet:

Sonntags	Comedie
Monntags	Ball
Dienstags	Operette
Mittwochs	großes Concert
Donnerstags	Comedie
Freitags	Accademie
samstag	Operette

und solle vom 11t- dießes [Sept.] seinen anfang nehmen und 6 Wochen lang continuiret werden."

Zu dieser Inanspruchnahme kamen für die Bonner Musiker noch die Kirchendienste, regelmäßige und außergewöhnliche; so wurden Montag, 3. Oktober, „und die folgenden drei Täge solenne Requiem" für den verstorbenen Großkapitular Graf Wurmbrand abgehalten.

Dafür gestaltete sich die Reise für die Künstler auch recht einträglich. Am Namenstag des Kurfürsten, dem 12. Oktober, der mit „großer Gala, großem Concert und Soupé" gefeiert wurde, ließ Serenissimus an seine Untergebenen 1000 Dukaten = 11000 fl. verteilen, und als „Douseur und Tränckgeld" für die gesamten Festlichkeiten überwiesen die elf Ordens-Balleien 3300 fl., darunter 1000 fl. für die Hofmusik. Mademoiselle Willmann und der Tenorist Simonetti erhielten davon je 100 fl., der Rest scheint zu gleichen Teilen vergeben worden zu sein, so daß auf Beethoven etwa 40 Gulden getroffen haben werden.

Thayer ist sich nicht ganz klar, wann die Bonner Hofmusik sich wieder auf den Heimweg begeben konnte; nach unseren Dokumenten dauerten die Aufführungen bis zum 22. Oktober, zwei Tage über den offiziellen Schluß der Versammlung hinaus; der Kurfürst aber hatte noch wichtige Geschäfte in Mergentheim und reiste erst am 3. November ab, und zwar nach Wien. Dort war er, wie Deiters bereits feststellte, am 5. November eingetroffen.

II.

Beethoven's Chorphantasie op. 80 ist bekanntlich vom Verleger dem ersten König von Bayern Maximilian Josef gewidmet worden. Es ist wohl anzunehmen, daß der König diese Aufmerksamkeit auch gegenüber dem Schöpfer des Werkes nicht unerwidert ließ und daß er ihm als Gegengabe eine Dose, einen Ring, eine Geldsumme oder dergl. zuwendete. Leider ist es bisher nicht gelungen, in den Münchener Archiven hierfür einen aktenmäßigen Nachweis aufzufinden.

Hingegen steht fest, daß der König in einem andern Falle den Wünschen Beethoven's nicht entgegenkam. Bekanntlich[1]) bot Beethoven 1823 die große Messe verschiedenen Höfen als Manuskript an zum Preis von 50 Dukaten für die Abschrift. Nach Schindler's Eintrag in Beethoven's Kalender wurde diese Aktion am 23. Januar eröffnet,

[1]) Thayer, Bd. IV, S. 355 ff.

und zwar wurde mit Baden, Württemberg, Bayern und Sachsen der Anfang gemacht. Welchen Verlauf die Angelegenheit in München zufolge der Haltung der von Theodor Frhrn. v. Rumling vertretenen Hofmusikintendanz und ihrer Berater, als welche wohl zunächst die Kapellmeister Winter und Ferdinand Fränzl in Betracht kommen, genommen hat, ergibt sich aus den nachfolgenden Aktenstücken[1]). Dabei ist allerdings im Auge zu behalten, daß der Krone durch die unmittelbar vorher (14. Januar 1823) erfolgte Einäscherung des neuerbauten Hoftheaters unermeßlicher Schaden erwachsen war.

[1] Bericht des bayer. Gesandten in Wien. [Vordruck:] Allerdurchlauchtigster Großmächtigster König, Allergnädigster König und Herr!

Ein musikalisches Werk von Beethoven betr. Wien den 25. Jänner 1823.

Der berühmte Compositeur Beethoven hat mich ersucht, bei Euerer Königlichen Majestät alleruntherthänigst anzufragen, ob es ihm huldreichst gestattet werde, sein neuestes Werk, das er für das gelungenste seiner Geistesprodukte hält, Allerhöchstdenselben zu überreichen.

Dieses Werk ist eine große solenne Messe für 4 Solo Stimmen, mit Chören und vollständigem Orchester, in Partitur. Da die Abschrift der Partitur beträchtliche Kosten erfordert, so glaubt er dafür ein Honorar von 50 Dukaten festsetzen zu dürfen.

Das erwähnte Werk selbst soll vor der Hand nicht in Stich ausgegeben werden.

Indem ich um allergnädigste Resolutions Abgabe submissest bitte, verharre ich in tiefster Ehrfurcht

Euerer Königlichen Majestät

alleruntherthänigst treu gehorsamster

Stainlein.

Dieses Gesuch übermachte das Ministerium des Königl. Hauses und des Äußeren am 6. Februar 1823 dem Ministerium der Finanzen „zur gefälligen Vernehmung der Hofmusikintendanz" Die Hofmusikintendanz berichtete am 14. Februar 1823:

[2] [Vordruck wie bei 1.]

Die königliche Hofkapelle besitzt gegenwärtig so viele von den berühmtesten Meistern im Kirchenstyle komponierte Werke, daß selbst diese wegen ihrer großen Mannigfaltigkeit nur theilweise zur Aufführung gebracht werden können. Aus dieser Ursache und in Erwägung des geforderten hohen Honorars von 50 Dukaten für die Partitur des neuesten musikalischen Werkes von Beethoven, kann die k. Hofmusik-Intendanz aus ihrem Regie-Fonde eine solche Ausgabe, die mit Hinzurechnung der auf die Herausschreibung der Stimmen sich ergebenden Kosten eine Summe von nicht weniger als fünfhundert Gulden in Anspruch nehmen dürfte, unmöglich bestreiten. Sie kann daher nur den Zeitpunkt abwarten, wo jenes Werk durch seinen genialen Verfasser selbst in den Stich gelegt und sohin der Publicität übergeben werden wird. In diesem seiner Zeit eintretenden Falle hofft dann die königl. Hofmusik-Intendanz sich in den Stand gesetzt zu sehen, durch den Ankauf eines Exemplars jener Messe die gegenwärtig schon vorhandenen Schätze klassischer Kirchenmusik mit einem neuen Meisterwerke abermals zu vermehren.

Indem sich die k. Hofmusik-Intendanz durch diese pflichtmäßige Berichterstattung des mit gnädigstem Ministerial-Signate vom 8ten laufenden Monats empfangenen Auftrages gehorsamst entledigt, remittiert sie in der Nebenlage die beiden ihr mitgetheilten Aktenstücke und erstirbt in allertiefster Ehrfurcht

Eurer Königlichen Majestät

alleruntherthänigst treu gehorsamster

München den 14ten Februar 1823. Frhr. von Rumling.

Auf dieses Gutachten hin eröffnete das Ministerium des Königl. Hauses und des Äußeren der bayerischen Gesandtschaft in Wien unterm 25. Februar 1823, wie folgt:

[3] Auf seiner Majestät des Königs allerhöchsten Befehl.

---

[1]) Akta des Staatsministeriums des k. Hauses und des Äußeren. Oesterreich ME 1913 F 93/4 Das musikalische Werk von dem berühmten Compositeur Beethoven in Wien betr. 1823.

Nach der Äußerung der Hofmusik-Intendanz besitzt die königl. Hofkapelle bereits so viele von den berühmtesten Meistern im Kirchenstyle componierte Werke, daß selbe ihrer großen Manigfaltigkeit wegen nur theilweise zur Aufführung gebracht werden können, daher auch auf Anschaffung der neuesten solennen Messe des berühmten Tonsetzers Beethoven dermal keinen Antrag gemacht hat; welches dem Gesandten v. Stainlein auf seinen in diesem Betreff am 25. Januar erstatteten Bericht eröffnet wird. München am 25. Februar 1823.

Gr[af] v. Rechberg.

Nochmals in Verbindung mit dem bayerischen Königshause erscheint der Name Beethoven Ende der sechziger Jahre. In diesem Falle ist die Großherzigkeit König Ludwig's II. von dem gänzlich entarteten Großneffen des Meisters, Ludwig van Beethoven, mißbraucht worden.

Was hätte Beethoven darum gegeben, wenn er noch hätte erleben dürfen, daß sein Neffe Karl, der ihm soviel Sorgen und Mühsal aufgeladen hat, es zu einer schönen und angesehenen Lebensstellung brachte! Leider ist nun aber dessen Sohn, der auch den Vornamen seines Großonkels führte, wieder völlig auf Abwege geraten. Der Umstand, daß durch die Jugendstreiche Karls bei der Bedeutung seines Pflegevaters für jeden gebildeten Deutschen an dem Neffen als gestandenen Manne und auch an seiner Familie eine unerfreuliche Art von öffentlichem Interesse haften geblieben war, muß wohl auch die Erziehung von Karl's Kindern[1]) benachteiligt haben. Dies mag als mildernder Umstand gelten gegenüber einem Unwürdigen, der den heiligen Namen, den er trug, aufs Widerwärtigste besudelt hat.

Vermutlich angelockt durch die Richard Wagner von König Ludwig erwiesene Munifizenz erschien im August des Meistersingerjahres 1868 der damals 29jährige Ludwig van Beethoven in München, nachdem er bereits in Wien in einen Konflikt mit den Gesetzen gekommen war, und wußte sich, durch Nohl an Richard Wagner und durch Wagner dem König empfohlen[2]), in kurzen Unterbrechungen ganz ansehnliche Unterstützungen aus der königlichen Kabinettskasse zu verschaffen: im September 1868 350 fl., im März 1869 die gleiche Summe, im Oktober desselben Jahres 175 fl., im Februar 1870 300 fl. Nachdem diese Quelle versiegt war, verlegte sich Beethoven nun auf plan- und gewohnheitsmäßig betriebene Schwindeleien, er wird zum richtigen Hochstapler, bis sich endlich die bayerischen Gerichte den Mann etwas näher ansahen und am 30. Juli 1872 „Ludwig van Beethoven, verheirateten Privatier aus Wien", wegen zahlreicher Reate von Betrug und Unterschlagung zur Gesamtgefängnisstrafe von 4 Jahren, seine Ehefrau Marie van Beethoven aber wegen ihrer Mitwirkung in einer Anzahl Fällen zu 6 Monaten Gefängnis verurteilten[3]). Das ausgefertigte Urteil hat einen Umfang von 70 Seiten.

Beethoven trat als „Enkel [!] des berühmten Tondichters", als „Baron von Beethoven" usw. in München auf und verstand es, binnen kurzer Zeit eine ganze Anzahl harmloser Isarathener, teils einfache Leute, einen Mechaniker, Gerichtsboten, Kondukteur, Lohndiener, den Hoftheaterfriseur, aber auch Ärzte, Offiziere, Kaufleute, Bankiers, eine Beamtenswitwe usw. aufs eleganteste um ihr Geld zu bringen. Das saubere Ehepaar Beethoven gewinnt auf diese Weise reiche Mittel zu einem angenehmen

[1]) Vgl. Thayer I³ S. XXII.

[2]) Vergl. R. Wagner's Brief in Nohl, L., Das moderne Musikdrama, S. 243 ff. Glasenapp, C. F., Das Leben R. Wagner's Bd. III, 1, S. 254.

[3]) Urteilsbuch des k. Bezirksgerichts München $\frac{e}{7}$ pro 1872, II. Semester, I. Instanz.

Leben, hat außer der „sehr hübsch eingerichteten" Stadtwohnung einen Landsitz in Miesbach, hält ein Eselsfuhrwerk usw. Je nach der Veranlagung der Opfer begründet Beethoven seine „Leihgesuche" verschieden, gelegentlich auch mit Motiven künstlerisch-familiärer Pietät: er braucht Geld um notwendigerweise zum Beethoven-Fest oder zu sonstigen Zwecken nach Bonn zu reisen.

In der Regel erließ der Gauner in den „Münchener Neuesten Nachrichten" ein Inserat, nach dem ein in München ansässiger „angesehener Mann unter Diskretion" gegen einen Wechsel ein Darlehn sucht. Als „Sicherheit" fungieren angeblich zu erwartende Leibrenten der Frau, Erbteil der Großmutter [!] — in Wahrheit besaß das Ehepaar nach Mitteilung der Wiener Polizeidirektion keinen Kreuzer Vermögen — weiter die Einrichtungsgegenstände, ein für Silber ausgegebenes Britannia-Service, echter und überwiegend falscher Schmuck, Briefkuverts mit dem Siegel der kgl. Kabinettskasse, Schreiben von Fürsten, Großherzögen usw. Doch genug von dieser traurigen Angelegenheit.

III.

Es mögen nun einige Bemerkungen über Beethoven's Beziehungen zur opéra comique und insbesondere zu Bouilly's „Leonore" folgen, wobei ich Gelegenheit nehme, auch nochmals auf die Einwirkung Grétry's auf Beethoven einzugehen.

Vom Theater hörte B. von frühester Jugend an und mußte schon als junger Knabe zu Hause Theatermusik kennen lernen: wissen wir doch, daß Großvater und Vater im Bonner Theater als Sänger mitwirkten; desgleichen Beethoven's Lehrer Pfeiffer. So sang beispielsweise 1771 in Grétry's „Silvain" Ludwig van Beethoven den Dolmon père, Johann van Beethoven den Dolmon fils[1]). Pfeiffer gab 1779/80 den Alexis in Monsigny's „Deserteur". In der Saison 1783/84 aber wirkte Beethoven jun. selbst als Cembalist, in Proben und Aufführungen mit, erscheint also in täglichem engstem Verkehr mit der Bühnenwelt. Nur 1785—87 verwendeten die Theatertruppen eigene musikalische Kräfte. Von 1786 an saß Beethoven dann im Orchester und spielte die Bratsche.

Wenn Thayer meint, auf diese Weise habe B. die populären französischen, italienischen und deutschen Opern des Tages bis zum Überdruß hören müssen, und Höheres und Edleres fordern lernen, also sozusagen nur gelernt, wie man es nicht machen solle, so ist das nicht ganz richtig. Thayer korrigiert sich auch später, wenn er vom Repertoire der Jahre 1788—92 schreibt, daß Beethoven hier die besten Schulen der Zeit, mit Ausnahme der Berliner, als Bratschist im Orchester habe in ihrer ganzen Stärke und Schwäche bemeistern müssen.

Auf den Einfluß des Bonner Repertoires auf Beethoven ist in der Beethovenforschung wohl schon manchmal hingewiesen[2]), aber er ist meines Wissens noch niemals planmäßig untersucht worden.

Es sind bei den in Frage kommenden Werken drei Gruppen zu unterscheiden: Die erste bildet die ältere italienische opera buffa. Ihr gegenüber läßt sich im allgemeinen ein ähnliches Verhältnis zu Beethoven's Instrumentalmusik konstruieren, wie

---

[1]) Thayer I³, S. 70ff.

[2]) Thayer, a. a. O. Nohl, L., Beethoven's Leben, Bd. I, 1867, S. 133ff. Frimmel, Th. v., Ludwig van Beethoven, Berlin, Schlesische Verlagsanstalt, 5. Aufl., 1919, S. 13.

für die Mozart's: Beethoven's letzte Sätze weisen zuweilen, wie die Mozart's, Themen auf, die in der Welt der opera buffa wurzeln. Sehr stark sind diese Einflüsse bei Beethoven aber nicht; Ende der siebziger Jahre war auch die ältere Schule der Galuppi und Latilla in Bonn zurückgedrängt gegen das deutsche Singspiel und die opéra comique. Was nun neben Piccini erscheint, die Guglielmi, Anfossi, Sarti, der junge Cimarosa und Salieri, gehört zwar nicht als kunstgeschichtliche Spezies, aber vielfach nach Zügen der Melodik zusammen mit den süddeutschen Operettenkomponisten in eine zweite Kategorie, die mozartistische. Mit diesen Werken konnte Beethoven die immer stärker sich offenbarende Vorbereitung Mozart's in den Opern von Italienern und Deutschen wie den sogleich von Mozart auf die Produktion der Zeit rückstrahlenden Einfluß studieren. Hermann Kretzschmar hat zuerst darauf hingewiesen, wieviel Mozart bereits in den Majo, Guglielmi, Sarti usw. steckt[1]). Von solchen Werken hörte Beethoven: „Robert und Calliste" von Guglielmi (Saison 1781/82), den „Geloso in cimento" von Anfossi (1782/83), die „Gelosie villane von Sarti (desgl.), „Fra due litiganti il terzo gode" (1791/92), Martin's „Baum der Diana" (1789) u. a. m. Von süddeutschen Operettenmeistern aber hörte Beethoven 1779 den „Alchymisten" von Schuster, 1781/82 „L'amore arteggiano" von Gaßmann, desgleichen „Eigensinn und Launen der Liebe" von Deller, 1789 „Die schöne Schusterin" von Umlauf, 1791/92 „Die Dorfdeputierten" von Schubauer und verschiedene Werke seines späteren Lehrers, des Gluckschülers Salieri, in dessen Werken deutsche und italienische Töne ähnlich, doch in anderer Dosierung sich zusammenfanden, wie bei den genannten Deutschen. Insbesondere kann Schuster's „Alchymist" mit seiner Frische, seinem Leben, seinen starken mozart'schen Tönen und Figaro-Vorahnungen an Beethoven nicht spurlos vorübergegangen sein.

Was die älteren Franzosen angeht, so konnte Beethoven Rameau in der Bonner Bibliothek studieren; mit Beethoven ähnliche Töne von Pathos und Größe klingen jedenfalls bei Rameau vor. Auch eine Stelle aus der „Europe galante" des liebenswürdigen Campra begegnet uns wieder in Beethoven's Pastoralsinfonie.

Die Melodik der opéra comique wurzelt bekanntlich einesteils in nationalem Boden, anderenteils zeigt auch sie italienische Einwirkungen. Die Melodien der ersteren Kategorie zeigen Klarheit und Pointiertheit, etwas Scharfumrissenes, Zeichnerisches. Mit Zeichnung gegenüber dem sattfarbigen Bild wird wohl am besten der Unterschied von französischer und italienischer Kompositionsweise bezeichnet. Die beiden Richtungen gehen freilich mancherlei Verbindungen ein, sogar in formaler Beziehung.

Von der französisch nationalen Art, vom Wesen der Chansons, Couplets, Rondeaus hat Beethoven Manches angenommen; da und dort begegnen uns solche pointierte, klare, scharfumrissene Bildungen. Ich erinnere nur an die Melodie „Wüßt ich, wüßt ich, daß du mich / Lieb und wert ein bißchen hieltest" (in Bürger's „Seufzer eines Ungeliebten um Gegenliebe"), die bekanntlich auch in der Chorfantasie erscheint; weiter an „Freude, schöner Götterfunken".

Ausführliche Vergleichungen, die ich anstellte, zeigen, daß insbesondere Grétry-sche Tongedanken es Beethoven angetan hatten, während bei Dezède und d'Alayrac mehr Klangbilder (Hornsoli, Orgelpunkte auf tiefliegenden Kontrabässen, pastorale
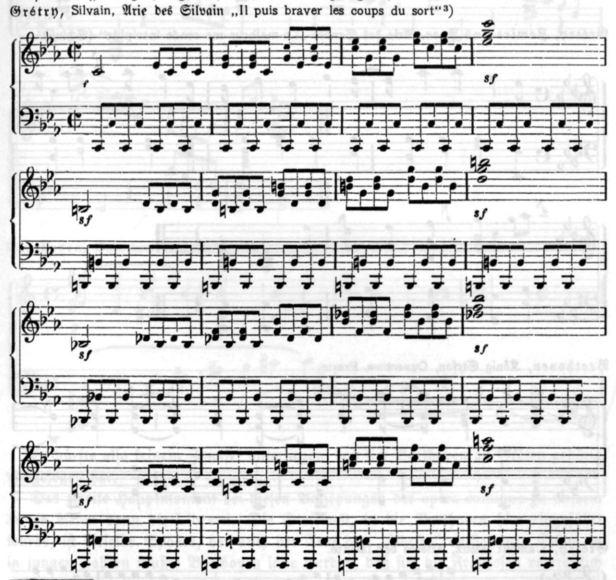
[1]) Sehr lehrreich für die ganze Bewegung ist auch, was in der Folge H. Abert beigebracht hat in s. Neubearbeitung von Jahn's Mozart, Bd. I, S. 217 ff., 400 ff. usw.

Farben) auf unsern Meister hinweisen. Und zwar ist nicht nur Beethoven's Melodik, sondern auch seine Rythmik befruchtet worden durch Grétry, der in rhythmischer Beziehung so viele feine und interessante Momente aufweist. Auch Mozart hat einige Anleihen bei Grétry gemacht[1]), und noch Mendelssohn zeigt im „Sommernachtstraum", daß er mit „Zemire und Azor" wohl vertraut war.

Beethoven hatte eine Saison lang Gelegenheit, diese Werke auch mit französischem Text zu hören: Januar und Februar 1786 ließ Kurfürst Max Franz in Bonn die eben entlassene französische Truppe des Kurfürsten von Kassel spielen, welche nun 8 Opern von Grétry, 3 von Dezède, 2 von Philidor usw. in französischer Sprache zur Aufführung brachte.

Eine Zusammenstellung aller Themenparallelen, die sich zwischen Beethoven und Grétry ergeben, würde zu einem umfangreichen Verzeichnis anschwellen; ich beschränke mich darauf, einige ausgewählte Proben vorzulegen[2]).

Grétry, Silvain, Arie des Silvain „Il puis braver les coups du sort"[3])
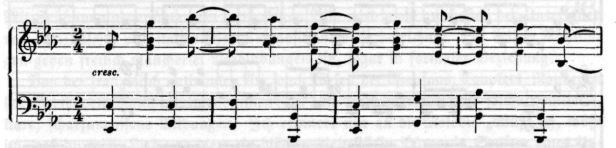


[1]) Vgl. auch Abert a. a. O., 671 ff.

[2]) Auf die Parallele zwischen der Arie des Sander in „Zemire und Azor" und Beethovens Thema in „König Stefan" sowie zwischen L'amant jaloux, Arie der Jacinte und dem Rondo in Beethovens Op. 24 hat mittlerweile (1914) Cucuel ohne genaueren Nachweis aufmerksam gemacht in Les créateurs de l'opéra comique français, S. 237. Vgl. auch Kretzschmar, L. v. Beethoven, Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst u. Technik, 1909, Nr. 20 S. 7, und Abert, a. a. O., S. 667.
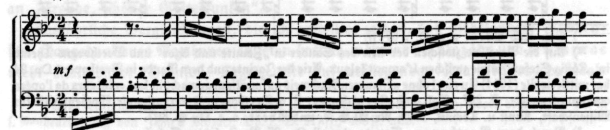
[3]) Vergl. dazu Beethoven, Sonate cismoll Op. 27 Nr. 2, letzter Satz.

Grétry, Zemire und Azor, Arie des Sander „Le malheur me rende intrépide" (Schluß).
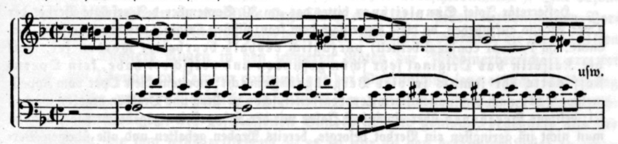
Beethoven, König Stefan, Ouverture, Presto.
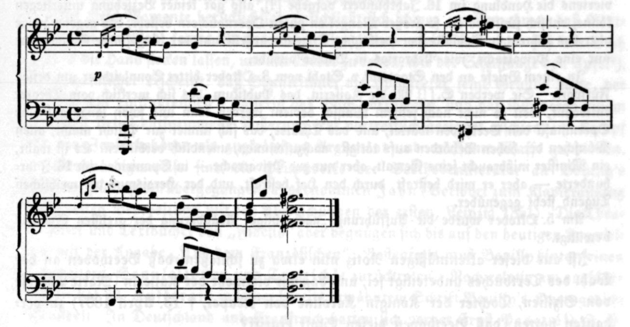


Grétry, L'amant jaloux, Ariette der Iacinte.
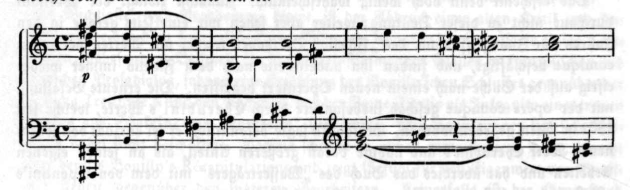


Beethoven, Violinsonate Op. 24, Rondo.



Grétry, L'amant jaloux, Duett zwischen Leonore und Alonce.



Beethoven, Ouverture Leonore Nr. III.



Es dürfte also keinem Zweifel unterliegen, daß sich Beethoven an Grétry gehörig vollgesogen hat.

Das zweite Hauptmoment bei diesen Beziehungen der opéra comique zu unserm Heros bieten dann die Libretti. Die Stoffwelt, in die Beethoven hier eingeführt wurde, ist dieselbe Sphäre, der auch der Text des „Fidelio" entstammt. Schon in in jungen Jahren mußte Beethoven inne werden, daß sich die Franzosen vortrefflich aufs Theater verstanden, daß ihre Textbücher zumeist die geschicktesten und wirksamsten waren.

In seinen „Beiträgen zur Geschichte der Theater Wiens"[1]) teilt nun Karl Glossy aus den Wiener Theater-Zensurakten folgende Notiz mit:

---

[1]) I, (1801—1820) Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 1915, S. 83ff.

2. Oktober 1805.

„Hoffecretär Josef Sonnleithner bittet das am 30. September d. J. erfolgte Verbot der Oper Fidelio aufzuheben, da diese Oper nach dem französischen Original des Boully [sic] (Léonore. ou l'amour conjugal betitelt) vorzüglich deshalb bearbeitet worden sei, weil die Kaiserin das Original sehr schön gefunden und versichert habe, kein Opernstoff hätte ihr jemals so viel Vergnügen gemacht; zweitens diese Oper vom Kapellmeister Paër nach dem italienischen Text bearbeitet, schon zu Prag und Dresden gegeben worden sei; drittens Beethoven über eineinhalb Jahre mit der Komposition zugebracht habe, auch da man nicht im geringsten ein Verbot besorgte, bereits Proben gehalten und alle übrigen Veranstaltungen getroffen worden seien, um diese Oper zum Namensfeste der Kaiserin zu geben; viertens die Handlung im 16. Jahrhundert vorgehe [!], also gar keiner Beziehung unterliegen könne, endlich fünftens ein so großer Mangel an guten Opernbüchern besteht, das gegenwärtige aber das rührendste Gemälde der weiblichen Tugend darstelle und der bösgesinnte Gouverneur nur eine Privatrache, wie Pedrarias in Balbao ausübe.

In einem Briefe an den Staatsrat v. Stahl vom 3. Oktober bittet Sonnleithner um dessen Fürwort. „Sie werden S. [!] M. die Kaiserin, das Publikum, das sich merklich vom Theater entwöhnt, weil es nicht nach seinem Wunsch bedient werden kann und schon lange auf eine Opernmusik von Beethoven wartet, und das Theater, das sich immer zur Pflicht macht, allen Wünschen der hohen Behörden aufs tätigste nachzukommen, unendlich verbinden. Es ist wahr, ein Minister mißbraucht seine Gewalt, aber nur zur Privatrache — in Spanien — im 16. Jahrhunderte — aber er wird bestraft, durch den Hof bestraft, und der Heroismus der weiblichen Tugend steht gegenüber.

Am 5. Oktober wurde die Aufführung „nach einiger Abänderung der grellsten Szenen" bewilligt."

Ist aus dieser aktenmäßigen Notiz nun etwa zu schließen, daß Beethoven an der Wahl des Textbuches unbeteiligt sei, und daß wir vielmehr der Kaiserin (Marie Therese von Sizilien, Tochter der Königin Karoline von Neapel, † 13. April 1807) zu verdanken hätten, daß Beethoven diesen Stoff ergriff?

Das erscheint denn doch wenig wahrscheinlich. Zunächst zwingt der Wortlaut durchaus nicht zu dieser Deutung; weiter aber sehen wir einerseits gerade in den Jahren vor Inangriffnahme des „Fidelio" Beethoven wieder mit Werken der opéra comique beschäftigt, und finden ihn andererseits nach dem Fidelio immer wieder eifrig auf der Suche nach einem neuen Operntext begriffen. Die erneute Befassung mit der opéra comique geschah insbesondere durch Cherubini's Werke, welche seit 1802 in Wien gegeben wurden. Beethoven sagte bekanntlich, er sei entzückt von jedem neuen Werk Cherubini's und nähme daran größeren Anteil, als an seinen eigenen Arbeiten und hat überdies das Buch des „Wasserträgers" mit dem von Spontini's „Vestalin" als beste der existierenden Opernbücher bezeichnet.

Mit Texten wie „Lodoisca", „Wasserträger" usw. fühlte sich Beethoven wieder versetzt in jene Welt wunderbarer Schicksale und rührenden Edelmuts, die er schon in seiner Jugend in der opéra comique kennen gelernt hatte und insbesondere mit dem „Wasserträger", der ja (gleich „Lodoisca") aus der Feder N. Bouilly's stammt, stand Beethoven wie bei „Leonore" vor einer wunderbaren Errettung aus höchster Gefahr, die hier und dort aus ethischen Motiven betrieben wird und durch selbstlose Einsetzung von Leib und Leben für den Wohltäter bzw. geliebten Mann gelingt. Kufferath[1]) mag Recht haben, wenn er diese Texte mit den durch Diderot eingeführten bürgerlichen Tragödien in Verbindung bringt, in denen freilich Schlegel den „Ursprung so vieler

[1]) Fidelio de L. van Beethoven, Paris 1912, S. 9.

Tränenbrüche" erblickt, die auch die deutsche Bühne überschwemmten[1]). Im besonderen sah Beethoven in Bouilly's Ergreifung eines dem Leben entnommenen Vorgangs, in seiner Verherrlichung jener heroischen dame de Tourraine, die ihren Gatten unter des Dichters Augen in den schweren Nöten der Jakobinerherrschaft errettet hatte, mit Léonore ou l'amour conjugal auf der Opernbühne jene ethische Auffassung von der Ehe, von der Verpflichtung unbedingter Kameradschaft, von der Unverbrüchlichkeit und Heiligkeit des geschlossenen Bundes geltend gemacht, begegnete also der Auffassung, die ihm selbst zeitlebens — es sei nur an den bekannten Brief an Frau Bigot erinnert — als sittliches Postulat vorschwebte.

Wer diese Momente berücksichtigt, entschließt sich schwer zur Annahme, daß Beethoven bei der Wahl seines Buches unbeteiligt gewesen sein könne und sich das Buch habe in die Hand stecken lassen, um mit Weber zu reden, wie der Schuljunge den Apfel[2]). Wahrscheinlicher erscheint, daß Sonnleithner als Hofsekretär seine Gründe hatte, der politisch sehr einflußreichen[3]) Kaiserin das Buch vorzulegen, und daß ihm deren einem gesunden Urteil entsprungene Äußerung jetzt vortrefflich geeignet erschien, im Kampf mit der Zensurbehörde als zugkräftiges Argument und wirksame Waffe zu dienen.

Merkwürdigerweise sind die Hauptwerke der Beethovenliteratur an Bouilly's Original flüchtig vorübergegangen, ausgenommen Jahn (Vorwort zum Klavierauszug der zweiten Bearbeitung mit den Abweichungen der ersten, Leipzig 1851). Die Theaterzettel und Textbücher von „Fidelio" aber begnügen sich bis auf den heutigen Tag vielfach mit der Angabe „Aus dem Französischen". Bestenfalls muß Bouilly hinter seinen Bearbeitern Sonnleithner und Treitschke zurücktreten. Noch relativ am ausführlichsten hat M. Kufferath in seiner bereits erwähnten Schrift Bouilly's Operngedicht behandelt. In Deutschland und Frankreich hatten sich vorher Ernst Pasqué[4]), J. V. Widmann[5]) und J. G. Prodhomme[6]) mit dem Gegenstand näher beschäftigt. Das Wichtigste, was Prodhomme bietet, ist der Abdruck einer alten Kritik und Inhaltsangabe aus dem Journal de Paris. Widmann bringt in der Hauptsache einige Textproben, insbesondere Beispiele für die übereinstimmenden Stellen im französischen und deutschen Prosadialog, sodann eine Erzählung des Bouilly'schen Schlusses gegenüber der Fassung Treitschke's und den Nachweis, daß der Name Fidelio als Inkognito eines treuen Weibes aus Shakespeares „Cymbelin" herstammt. Mit Sonnleithner hat sich Widmann dabei nicht beschäftigt. Pasqué schreibt in etwas romanhaftem Tone, benutzt aber bereits Bouilly's Récapitulations und zeigt Gefühl für den Eigenwert von Bouilly's Arbeit, gegenüber den späteren Bearbeitern. Keinesfalls ist der Gegenstand bereits erschöpft. Es ist nun nicht meine Absicht, hier den Versuch einer ausführlichen Behandlung zu machen; ich möchte dies für das Vorwort einer vorbereiteten Neuherausgabe des Bouilly'schen Buches zurückstellen. Immerhin seien schon hier einige Bemerkungen verstattet.

---

[1]) Suchier u. Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur, Leipzig 1900, S. 57.

[2]) Sonnleithner's Neffe war der Meinung, es habe vielleicht Paër 1803 Beethoven den Stoff erzählt. Vgl. Frimmel, Beethoven-Forschungen, Heft IV, S. 128.

[3]) Vgl. Wertheimer, Eduard, Die drei ersten Frauen des Kaisers Franz, Leipzig 1893, S. 28ff.

[4]) Fidelio und der Wasserträger. Ein Beitrag z. Gesch. der beiden Opern und ihres Textdichters, Westermanns Monatshefte, Bd. 63 (1887/88), S. 363ff.

[5]) Bouilly's Leonore und der Text zu Beethovens Fidelio, Deutsche Kunst- und Musikztg. 1895, S. 19/20 und „Die Nation", Jahrg. XII (7. Sept. 1895), S. 710—12.

[6]) Léonore ou l'amour conjugal, de Bouilly et Gaveaux, SJM 1905/6, S. 636—639.

Das Originaltextbuch von Léonore ou l'amour conjugal ist heute in Deutschland, soweit meine Kenntnis geht[1]), recht selten anzutreffen: die Universitätsbibliotheken von Halle und Bonn bewahren die einzigen Exemplare. A. Schatz besaß, wie er mit seinerzeit freundlich mitteilte, das Büchlein gleichfalls und hat es mit seiner Sammlung nach Washington verkauft. Ich selbst besitze eine Abschrift, die ich mir vom Exemplar der Pariser Nationalbibliothek vor Jahren habe machen lassen. Welche Exemplare Pasqué und Widmann benutzten, ist mir nicht bekannt. Nicht selten ist dagegen auch in Deutschland die erste Vertonung von Bouilly's Text, die Partitur von Gaveaux; der Dialog ist aber, entgegen dem sonstigen häufigen Brauch, hier mit der Partitur nicht gestochen worden.

Roc's Lied vom Golde in Gaveaux' Komposition hat schon Pasqué im Neudruck mitgeteilt; die Ähnlichkeit der Anfangsgedanken bei Beethoven und Gaveaux ist mehrfach bemerkt worden, auch Hermann Kretzschmar weist in seinem jüngsten Werke wieder darauf hin.[2])

Im Journal de Paris wurde seinerzeit Bouilly der Vorwurf gemacht, daß er die Lösung des dramatischen Knotens nicht vollständig durchgeführt habe:

„Nous observons cependant que le dénouement est incomplet. Au premier acte la fille du geolier est recherchée par le porte clef quelle refuse à cause de son amour pour Fidelio, quelle veut avoir pour mari, et qui son père lui accorde. Il est dans lès regles dramatiques que le spectateur conaisse le sort des personnages qui l'ont interessé pendant le cours de la pièce. Dans celle ci on ignore l'effet, qu'a produit sur la fille du geolier et sur son premier amant la conversion de Fidelio en Mme de Florestan, et ce que vont devenir ces deux personnages, pour lesquels on s'est interessé pendant le cours entier du premier acte."

Daran ist wohl etwas Wahres; Bouilly hat aber keineswegs seine Pflicht dabei übersehen, er hat sie nur auf die Weise befolgt, die ihm am richtigsten dünkte. Er wollte Marcellinen's Entschlüsse in suspenso lassen; und das ist jedenfalls besser, als wenn sich Marcelline heute (nicht nach der Anordnung Treitschke's, aber der vieler Regisseure) Jacquino gleich wieder an den Hals wirft. Bouilly hat die Angelegenheit auf folgende Weise erledigt:

Leonore, à Marceline

Et toi, charmante créature, dont j'ai trahi la confiance et trompé la bonne foi ... (Elle designe Florestan.) Mais voilà mon excuse ...

Marceline

Ah! je n'vous en veux pas ... Mais où trouver jamais un vrai Fidelio?

Jacquino

Si al' vouloit s'contenter d'queuq-z-un qui rafolît d'elle ...

Leonore

Quel que soit l'époux quelle choississe; je me charge de sa dot, et lui voue rendre à jamais la plus tendre amitié!

Auch Widmann verweist auf einen Schönheitsfehler in Bouilly's Text; als die Trompete ertönte, sagte Pizarro (avec le plus grand'égarement):

O rage, o contretems funeste! ... (à part) Il faut que je paroisse au plustot devant lui ... que je quitte ce déguisement ... (Roc) Viens, sortons; nous reviendrons ici quand il en sera tems (il emmène Roc).

Die Bemerkung Pizarro's, daß er sich noch umkleiden müsse, bezeichnet Widmann als „unglaublich prosaisch"; sie wäre ohne Zweifel besser unterblieben, während die

[1]) Mitteilung der Auskunftsstelle deutscher Bibliotheken.
[2]) Geschichte der Oper, Leipzig 1919, S. 252.

Ankunft des Ministers und die Notwendigkeit, sogleich vor ihm zu erscheinen, vor allem also die verräterische Verkleidung abzuwerfen, doch entgegen Widmann für Pizarro Grund genug ist, sich nun sogleich und ohne Aufenthalt zu entfernen.

Als einen moralisierenden und pseudowitzigen Zug, als Mißgriff empfinde ich die uns überraschende Ansprache des Ministers am Schlusse des Ganzen an die Damen des Publikums:

Vous, qui de Léonore applaudissez le zèle,
La patience et l'intrépidité,
Femmes, prenez-la pour modèle,
Et faites consister, comme elle,
Votre bonheur dans la fidélité.

Weiter benutzt Bouilly die naive Sinnlichkeit der Marcelline zur Herbeiführung einer uns unwürdig dünkenden Szene, in der Leonore mit einstimmen muß bei Marcellinens Vergnügen über den zu erwartenden „kleinen Fidelio":

Marceline

Et puis il faudra que nature
Vienne à son tour serrer nos noeuds.
Va, va laisse-moi faire;
Pour combler tous nos voeux,
D'un petit Fidelio je te ferai bientot père.
Le premier mot qu'il prononcera

Léonore

Sera maman

Marceline

Sera papa usw.

Diese Schwächen sind Bouilly aber keineswegs unfreiwillig und versehentlich unterlaufen; es sind vielmehr zweifellos beabsichtigte Wirkungen, Zugeständnisse an den Zeitgeschmack. Schlußresümées mit moralisierender Hervorhebung des Grundgedankens der Handlung sind z. B. in der opéra comique ein beliebtes Requisit. Es wird aber auch schwer halten, Bouilly überhaupt darüber zu ertappen, daß er sich irgend ein Moment seiner Handlung nicht wohl überlegt, das Ganze nicht bis in alle Einzelheiten gründlich durchgedacht und alles wohl motiviert hätte. Sein Rocco ist eine durchaus einheitliche, logisch gezeichnete Figur, und wird in diesem Betracht von keiner der späteren Bearbeitungen erreicht. Bouilly läßt Pizarro nicht vor unseren Augen und Ohren den Versuch machen, Rocco zu gewinnen; wir erfahren von der Absprache der beiden und wie sich Rocco zu Pizarro's Plänen stellte, aus Rocco's Munde. Am Schluß der Szene mit den Wachen ruft Pizarro den Kerkermeister:

Roc

Seigneur.

Pizare

Suis moi; j'ai quelque chose d'important à te communiquer.

Roc, avec étonnement

A moi, seigneur?

Pizare, brusquement

Suis moi, te dis je (Il sort par l'arcade qui est ouverte: Roc le suit).

In Szene VII erfährt dann Leonore, was Rocco aufgetragen ist. Davon, daß Rocco den Mord vollziehen solle, wie das Sonnleithner's Pizarro zuerst verlangt, ist keine Rede; Rocco hat nur den Zugang zur Zisterne freizumachen und das Signal zu geben;

dann „se présentera un homme masqué que nous introduirons dans le souterrain . . . et . . . qui . . . qui achevera le reste. Daß Pizarro selbst als vermummter Mann erscheinen werde, weiß entgegen Sonnleithner Bouilly's Rocco keineswegs, kommt also nicht in die Lage, die Ungeheuerlichkeit glauben zu sollen, daß im Staatsinteresse der Gouverneur selbst zum Dolch greifen müsse. Ganz wohl ist allerdings Rocco nicht bei der Sache, aber erst nach Pizarro's Demaskierung dämmert ihm, daß es sich um ein Verbrechen handelt, obwohl ihm Leonore vorher den Gedanken schüchtern einzugeben trachtete, freilich mit sofortiger scheinbarer Rücknahme der Andeutung . . . et quand bien même il s'agiroit d'une crime . . . (elle frisonne) ce que je suis loin de penser . . .

Auch ist bei Bouilly neben dem interêt de l'état ein zweiter Grund für die Beseitigung Florestans angegeben: „qu'il y va du r'pos et de l'honneur d'une des premières familles d'Espagne".

Auch manche Feinheit des Dialogs, manches subtile Detail psychologischer Beobachtung hat Sonnleithner beschädigt oder beseitigt. Hingegen hat er das hübsche Motiv mit dem Bildnis Leonoren's, das Florestan im Kerker noch hervorzieht, beibehalten. Treitschke hat bekanntlich diese Szene völlig ändern müssen; in der Vision des Engels, der Leonoren's Züge trägt, klingt jedoch das ursprüngliche Motiv noch an. Auch eine hübsche Episode ist erst durch Treitschke beseitigt worden: Marcelline hat Leonore im Schlaf sprechen hören. Leonore erschrickt aufs höchste; hat sie vielleicht gar ihr Geheimnis verraten?

(Bouilly I, 5; Sonnleithner II, 2 S. 30.)

Léonore, avec alteration

En rêvant . . . Moi j'ai parlé en rêvant.

Marceline

Certainement; et bien distinctement encore . . . Tu venois d'faire tes commissions: accablé de fatigue et d'chaleur, tu t'etois endormi sous les arbres qui sont dans cette cour. (Elle designe l'arcade qui est ouvert.) Je m'approchai bien doucement, bien doucement, persuadée que tu jouissois d'un sommeil paisible . . . Mais tu me parus agité; de longs soupirs sortoient du fond de ta poitrine, et avec ce ton . . . là . . . de quelqu'un beu en peine, tu prononças ces mots . . . „Je le découvrirai . . . oui, oui, je le découvrirai."

Léonore, avec le plus grand trouble

Et . . . je ne dis rien autre chose!

Marceline

Je n'entendis que cela.

Leonore weiß natürlich auch diese „neue Verlegenheit" zu überwinden. Sie überzeugt Marcelline leicht, daß sie, ein Kind unbekannter Herkunft, das zu sein sie vorgibt, trachte, nach ihrer Familie zu forschen. Ihre Worte hätten ihrem Vater gegolten. Mit dieser Episode begegnet Bouilly von vornherein dem Bedenken, es sei doch unwahrscheinlich, daß Leonore binnen langer Monate niemals sollte Gefahr gelaufen sein, etwas von dem zu verraten, das ihr Innerstes bewegt. Zur Tätigkeit Sonnleithner's sei schließlich im Hinblick auf die Würdigung Bulthaupt's[1]) nur kurz bemerkt: er hatte vor allem an Stelle der 12 Musiknummern bei Bouilly-Gaveaux deren 18 vorzusehen. Seine Aufgabe war, der Musik neue Angriffspunkte zu schaffen, ihr Ressort zu erweitern oder aber bei einzelnen Nummern die textliche Unterlage

[1]) Dramaturgie der Oper I² (1902), S. 270ff.

zu verbreitern, damit auf ihr ein Musikstück von bedeutenderer Anlage, von ansehnlicherem Aufbau errichtet werden könne. —

Ich füge zum Schlusse noch eine Anzahl Beispiele an als erneuten Beleg, wieviel von Bouilly's einzelnen Wendungen noch in Treitschke's Text, in *unserem* Fidelio, erhalten erscheint:

Fidelio, mon doux ami, Qu'il me tarde, d'être ta femme! Fille, hélas! ne peut qu'a demi Avouer c'qui s' passe en son ame.	O wäre ich schon mit dir vereint Und dürfte Mann dich nennen, Ein Mädchen darf ja, was es meint, Zur Hälfte nur bekennen.
. . . .	. . . .
Si le seul espoir de bonheur De plaisir fait battre mon coeur	Die Hoffnung schon erfüllt die Brust Mit unaussprechlich süßer Lust.
. . . .	. . . .
Mon petit bijou, ma petite belle J'voudrais bien causer avec toi	Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein Wir können vertraulich nun plaudern.
. . . .	. . . .
Sans un peu d'or Un peu d'aisance Retenez bien cette leçon Dans la misère & l'abandon On traîne une triste existence	Hat man nicht auch Gold beineben Kann man nicht ganz glücklich sein, Traurig schleppt sich fort das Leben, Mancher Kummer stellt sich ein.
. . . .	. . . .
On obtient tout avec de l'or Oh' la bonne chose que l'or!	Und stillet das kühnste Verlangen. Es ist ein wichtig Ding, das Gold.
. . . .	. . . .
Il faut que ce soit un grand criminel (R.) Ou quîl ait des grands ennemis; cel a revient à peu près au même	Er muß ein großer Verbrecher sein. (R.) Oder er muß große Feinde haben; das kommt auf Eines heraus.
. . . .	. . . .
Mais, comme dans mon état il faut se donner le moins qu'on peut de s'crets à garder, i'nai pas voilà l'entendre . . . Oh! il n'me tourment'ra pas longtems celui-là . . . il ne peut aller loin.	Für unser Einen ist's am besten, so wenig Geheimnisse als möglich zu wissen; darum hab' ich ihn auch nie angehört . . . Nun er wird mich nicht lange mehr quälen! — Es kann nicht mehr lange mit ihm dauern.
. . . .	. . . .
Depuis un mois dom Pizare me fait réduire chaque jour sa portion . . . il n'a plus que deux onces de pains noir par vingt-quatres heures, et une demi mesure d'eau . . . Jamais d'lumière que celle d'ma lanterne . . Pas d'paille . . . rien	Seit einem Monate schon muß ich auf Pizzaro's Befehl seine Portionen kleiner machen. — Jetzt hat er binnen 24 Stunden nicht mehr als zwei Unzen schwarzes Brot und eine halbe Maß Wasser; kein Licht als den Schein der Lampe, — kein Stroh mehr, — nichts —
. . . .	. . . .
Ah! gardez-vous bien d'y conduire mon Fidelio, ce spectacle affreux lui f'roit trop de mal . . .	O lieber Vater, führe Fidelio ja nicht zu ihm, diesen Anblick könnte er nicht ertragen.
Pourquoi donc? . . . Oh! j'ai de la force et du courage . . .	Warum denn nicht, ich habe Mut und Stärke!
. . . .	. . . .
Trois sentinelles sur le rempart . . . douze hommes nuit et jour à l'entrée du pont-levis . . autant du côté du parc . . . et sur-	Drei Schildwachen auf den Wall, sechs Mann Tag und Nacht auf der Zugbrücke; — ebensoviele gegen den Garten zu; — und Jeder-

tout qu'on amène devant moi quiconque s'approcheroit des murs de ce château. Allez! Y a-t-il quelque chose de nouveau?	mann, der sich dem Graben der Festung nähert, werde sogleich zu mir gebracht. — Ist etwas Neues vorgefallen?
. . . .	. . . .
Toujours des recommandations ou des reproches ... Je n'en finirois pas si je voulois écouter tout cela. — Mais que vois-je! — Je crois connaître cette écriture. Lisons ... le signal à l'instant même — la plus grande exactitude surtout; vous répondez de tout sur votre tête ...	Immer Empfehlungen und Vorwürfe. Wenn ich auf alles das achten wollte, würde ich nie damit zu Ende kommen. — Mir dünkt, ich kenne diese Schrift. Laß sehen! ... Verstehen Sie, augenblicklich ein Signal. Ich erwarte die größte Pünktlichkeit, Sie haften mir mit Ihrem Kopf dafür.
. . . .	. . . .
Mais livrons-nous à l'esperance Peut-être un jour la providence Pourra de notre sort adoucir la rigueur Et nous rendre l'indépendance.	Wir wollen mit Vertrauen Auf Gottes Hilfe bauen, Die Hoffnung flüstert sanft uns zu: Wir werden frei, wir finden Ruh.
. . . .	. . . .
Parlez plus bas ... de la prudence!	Sprecht leise, haltet Euch zurück.
. . . .	. . . .
Dieu! quelle obscurité! ... quel eternel silence!	Gott! welch' Dunkel hier! O grauenvolle Stille!
. . . .	. . . .
Comme il fait froid dans ce souterrain! Ça n'est pas etonnant -- Il est profond ...	Wie kalt ist es in diesem unterirdischen Gewölbe! Das ist natürlich, es ist ja so tief ...
. . . .	. . . .
J'ai cru que nous n'en trouverions jamais l'entrée ...	Ich glaubte schon, wir würden den Eingang nicht finden.
. . . .	. . . .
Tout mon coeur s'élance vers lui! Rassurez vous, vous dis-je — souvenez vous bien quoi que vous puissiez voir ou entendre, souvenez vous que partout il est une providence oui, oui, il est une providence!	Mein ganzes Herz reißt mich zu ihm hin! — Sei ruhig, sag ich dir — Vergiß nicht — was du auch hören und sehen magst — vergiß nicht, daß überall eine Vorsehung ist ja — ja —, es gibt eine Vorsehung.
. . . .	. . . .
Tout est-il pret? Oui, il ne s'agit plus que d'ouvrir la citerne.	Ist alles bereit? Ja, die Zisterne braucht nur geöffnet zu werden.
C'est bon ... Fais retirer ce jeune homme. Allons, éloigne-toi. Qui! ... moi? ... et vous? Ne faut-il pas que je detache les fers du prisonniers? Allons, allons, éloigne toi! Oui, pour que tout soit à jamais enseveli dans l'ombre, je me déferai d'eux avant la fin du jour.	Gut, der Jüngling soll sich entfernen. Geh', entferne dich. Wer? — Ich — und Ihr? Muß ich nicht dem Gefangenen die Eisen abnehmen? Geh, geh! Die muß ich mir heute noch beide vom Halse schaffen, damit alles auf immer im Dunkel bleibt ...
. . . .	. . . .
C'est à vous, femme rare et magnanime, c'est à vous seule qu'appartient l'honneur de délivrer votre epouse.	Euch, edle Frau, allein, Euch ziemt es, ganz ihn zu befrein!

Joseph Joachim[1]

Von

Hermann Kretzschmar, Berlin

Wenn unser Archiv das Gedächtnis Joseph Joachim's hiermit auffrischt, erfüllt es eine Pflicht der Liebe und Dankbarkeit, zugleich nimmt es aber damit auch Stellung zu einer für die Musik wichtigen Frage: der Frage nach dem Wert der Virtuosität. Denn vor allem bewundert die musikalische Welt in Joseph Joachim den großen, unersetzlichen Virtuosen.

Ist der Virtuose wirklich der bloße, der Kränze der Nachwelt unwerte Eintagsarbeiter, ist seine Tätigkeit bedingungslos der des Komponisten unterzuordnen? Die ältere Geschichte bleibt darauf die Antwort schuldig, denn sie kannte nur eine von Dufay bis auf Mozart fast ununterbrochne Personalunion zwischen schaffendem und ausübendem Musiker. Anders die neuere. Sie bescheinigt nicht bloß das uralte Vorrecht des Virtuosen, mit der Elementarmacht der Töne Wunder zu wirken, sie beweist auch seine entscheidende Bedeutung für die höhere musikalische Kultur mit zahlreichen Beispielen. Grade im neunzehnten Jahrhundert hat es sich immer wieder ereignet, daß beste Komposition brachlag, weil es an Interpreten fehlte, hat sich gezeigt, daß zu Zeiten ein Stab ausgezeichneter Virtuosen und Dirigenten wichtiger sein kann als der ganze Komponistennachwuchs. Franz Habeneck und die Beethovensche Sinfonie in Frankreich, Franz Liszt und das Musikdrama Richard Wagner's, Johann Herbeck und das Schicksal der Schubertschen Werke — wem wären diese Fälle unbekannt? Es bedarf keines Hinweises, daß in diese Reihe großer, für die Weiterentwicklung der Tonkunst bestimmend gewordene Nothelfer Joseph Joachim mit an die erste Stelle gehört. Er war nach jeder Richtung ein vorbildlicher Virtuose im höchsten Sinne des Wortes, ein Künstler, mit dessen Entwicklung und Wirksamkeit auch spätere Geschlechter vertraut bleiben müssen. Darum darf man auch heute wieder auf das Wesen von Joachim's Vorbildlichkeit einen Blick werfen. Denn wenn wir in einem Wunsch einig sind, so ist es der, daß es auch in Zukunft der deutschen Musik nicht an Männern Joachim'schen Geistes fehlen möge!

Freilich kann nur das Lehrbare, nur der Teil von Joachim's Künstlertum, der durch Studium und Lebenserfahrung erworben wurde, Nachfolgern als Muster dienen. Das Beste am Menschen und Musiker ist angeboren, und im letzten Grund verehren wir einen Künstler als den auserlesenen Träger göttlicher Gaben und Gnaden. Nach dieser unerforschlichen Seite hin war Joachim besonders reich gesegnet, und auch

[1]) Diese 1907 abgefaßte Studie enthält so viel Wertvolles, daß wir nicht anstehen, sie nachträglich durch den Druck der Allgemeinheit zu erschließen. Die Schriftleitung.

die freundliche Lebensbegleiterin, die wir Glück nennen, ist nur selten von seiner Seite gewichen.

Wir haben Ursache, dem Geschick schon für das Elternhaus und für die Kindheit zu danken, die Joachim beschert waren. Neunjährig kommt er in die Lehre eines der bedeutendsten Violinpädagogen des 19. Jahrhunderts, der den Knaben väterlich liebevoll nicht bloß zu einem fertigen Geiger macht, sondern auch seine musikalische Seele über die damalige Wiener Leichtfertigkeit hinweg auf Beethoven weist. Schon hier bei Joseph Böhm, dem einzigen, der sie noch spielte, hat Joachim die Beethoven'schen Quartette kennen gelernt. Auf Böhm folgt Mendelssohn. Im Gepräge des Wunderbaren, das Joachim's Lebensgang bis dahin trägt, fehlen selbst die kleinen Zufälle nicht, die in die Entwicklung des Auserwählten entscheidend einzugreifen pflegen. Der erste Wiener Lehrer, ein Hellmesberger, erklärt den Knaben auf die steife Bogenführung hin für talentlos, der Künstlerberuf soll aufgegeben werden. Da trifft der berühmte Ernst ein und führt den kleinen Joachim zu Böhm. Böhm weist seinen Schüler aufs Pariser Konservatorium, die vormärzliche Münze musikalischen Weltruhms. Da verheiratet sich eine Tante Joachim's nach Leipzig, und der Neffe zieht ihr nach. Dieser zufälligen Fügung verdanken wir, daß Joachim der deutschen Musik mehr geworden ist, als etwa ein zweiter Vieuxtemps. Er selbst hat es immer als das größte Glück seines Lebens bezeichnet, unter Mendelssohn's Hand gekommen zu sein. Nun, ein gutes Stück dieses Glücks ist für jede Musikererziehung erreichbar. Es bestand in der Sorge, die Mendelssohn, kühn den weitern Violinunterricht streichend, die Übungen auf ein Minimum reduzierend, aber Naturwissenschaften, alte und neue Sprachen aufs Tagespensum setzend, der Erweckung von Wißbegierde und geistigen Interessen in seinem Schützling widmete, darin, daß er das bestaunte Geigergenie in den breiten und reichen Kulturboden einpflanzte, ohne den auch die beste künstlerische Fachbegabung so leicht im Handwerk stecken bleibt.

Auch der Charakter Joachim's erhält durch das Beispiel Mendelssohn's, der nicht umsonst Schiller's „Festgesang an die Künstler" komponiert hat, seine Gestalt. Wie der Knabe die ersten großen Londoner Triumphe dankbar aber gelassen hinnimmt, so hat er sich auch im späteren Leben nie durch äußere Ehren und Erfolge bestimmen lassen. Daß aus seiner naiven eine große Natur wurde, daß Joachim seinen Beruf priesterlich auffaßte und führte, daß ihm alles, was auf die Kehrseite des Virtuosentums gehört, fremd blieb, daß ihm die Sache alles bedeutete, daß er als Mensch und Künstler die Schlichtheit selbst war, daß er bei aller Bescheidenheit nach dem Höchsten strebte — das waren die Ergebnisse von Mendelssohn's Charaktererziehung.

Aber drittens und endlich verdankte Joachim den bei Mendelssohn verbrachten Lehrjahren auch eine Reihe spezifisch musikalischer Vorzüge. Die immer und immer wieder gerühmte Stileinheit seiner Vorträge, die Kunst, jedem Meister gerecht zu werden, die Unmittelbarkeit, mit der aus seinem Spiel die Musik gewissermaßen leibhaftig vor den Hörer trat — das alles war Mendelssohn'sches Vermächtnis, war die Frucht der alten „Affektenlehre" des 18. Jahrhunderts, in der Mendelssohn aufgewachsen war, nach der er zu allererst auf klarste Ausprägung des Charakters jedes ganzen Satzes und jeder einzelnen Stelle drang. Neben dieser Reinheit und Sicherheit des Stils haben eindringendere Analytiker immer wieder die unaufdringliche Elastizität der Tempoführung als eine Joachim'sche Spezialität erkannt. Wenn man ihm

darüber gelegentlich ein Wort der Bewunderung aussprach, wehrte er mit der Bemerkung ab: „Das habe ich von Mendelssohn". Diese Tatsache festzustellen ist heute nicht überflüssig, denn die junge Welt hat, irregeleitet durch R. Wagner's im übrigen höchst bedeutendes Pamphlet „Über das Dirigieren", sich angewöhnt, Mendelssohn als Schulbeispiel eines oberflächlich eleganten Dirigenten zu betrachten.

Ohne Zweifel sind auch Joachim's Weimarer Jahre noch auf der Seite des Glücks zu buchen. Die Bekanntschaft mit Bettina von Arnim und ihrem Kreis hat da den Dichter in Joachim ebenso angespornt, wie der plötzliche Ansturm allermodernster Kunstideen ihn zu kritischer Klärung zwang; vor allem aber ist er in Weimar durch Liszt's plastische Art, Musik anzufassen, durch seine wunderbare Akzentuierungskunst, durch seinen Enthusiasmus für den letzten Beethoven musikalisch noch reicher geworden.

Bis dahin ist Joachim's Lebensgang lediglich beneidenswert. Von Hannover ab wird er dadurch vorbildlich, daß die Eigenschaften in den Vordergrund treten, mit denen jeder Künstler die angeborene Begabung zu höherem Wert steigern kann: ein edler, energisch auf Weiterschreiten gerichteter Wille und ein planvoller unablässiger Bildungseifer. Der berühmte junge Hofkonzertmeister, der nicht bloß die Gleichaltrigen seit langem überragt, dem eine glänzende Zukunft sicher ist, setzt sich nochmals auf die Schulbank, läßt sich zeitweilig in Göttingen immatrikulieren, besucht in Heidelberg Vorlesungen und nimmt in der Musik die unter Moritz Hauptmann schon befriedigend abgeschlossenen theoretischen Studien nochmals mit heißem Eifer und von den schwierigsten Seiten her in Angriff. Wir wissen heute, daß Joachim damit auf große, bleibende Leistungen in der Komposition lossteuerte. Auf diesem Gebiet hat er die nötige Anerkennung nicht gefunden, und das ist ein tragischer Punkt in Joachim's scheinbar ungetrübtem Künstlerglück. Er ist darüber hinweg zur inneren Ruhe und Resignation gekommen, er konnte sogar später seine Bestrebungen und Leistungen als schaffender Künstler mit Ironie behandeln. So erzählte er ganz vergnüglich, wie bei einem seiner letzten Londoner Konzerte seine Kompositionen von „Ich hab' im Traum geweinet" und eines andern von Schumann vertonten Gedichts auf dem Programm durch einen Druckerspuk als „Leider" von Joachim vermerkt waren. Aber es muß ihm seiner Zeit einen schweren Kampf gekostet haben, als Komponist zu verzichten, und völlig hat er diesen Fehlschlag nicht überwunden. Zu Andreas Moser, seinem vortrefflichen Biographen, äußerte er noch in den neunziger Jahren: „Wer weiß, was aus mir geworden wäre, wenn ich Mendelssohn nicht so früh verloren hätte!" Auch bei Gelegenheit seines fünfzigjährigen Künstlerjubiläums im Jahre 1889, wo er mit der Aufführung von mehreren dieser Jugendkompositionen überrascht wurde, konnte man sehen, wie es ihm schwer war, der Rührung und der wogenden Gefühle Herr zu werden. In der Tat sind auch die Joachim'schen Kompositionen ungerecht behandelt worden, insbesondere die schönen, durch große Konzeption und Stilfeinheiten ausgezeichneten Ouverturen. Sie stehen in der Gewähltheit der Gedanken und in der Ausgeglichenheit der Arbeit noch höher als das bekannte „Ungarische Konzert", obwohl auch dieses, wenn man bedenkt, daß es mitten in die Spohr'sche Zeit hereintrat, als Zeugnis einer wirklich eigenen höhern Begabung volle Gültigkeit hat. Ganz ohne Echo sind Joachim's Kompositionen denn auch nicht geblieben. Schumann erkannte ihre Bedeutung, und der junge Brahms beklagt in seinen jüngst veröffent-

lichten Briefen an Jul. Otto Grimm, daß Joachim, „der einzige Poet, den die deutsche Musik zur Zeit aufzuweisen habe", sich mit Konzertieren in England abnützt.

Aber Joachim richtete überall, auch in bildender Kunst und Poesie, nach dem höchsten Maßstab und am strengsten die eigenen Leistungen. Da glaubte er denn nach zehnjähriger, scharfer Beobachtung hinter dem jungen Johannes Brahms zurücktreten zu müssen. Der Briefwechsel zwischen Joachim und Brahms gewährt uns einen genaueren Einblick in die gemeinsamen Studien der beiden Freunde und legt allgemein klar, daß Joachim der früh gereifte und feine Praktiker dabei in der ersten Zeit viel mehr gegeben als empfangen hat. Wir müssen es nehmen, wie es gekommen ist, und brauchen nicht zu klagen. Im Gegenteil: Joachim hat als ausübender Künstler die deutsche Musik tiefgreifend und für die nächsten Menschenalter so entscheidend gefördert, wie das unter den Komponisten nur ganz wenigen Ausnahmen erreichbar ist.

Das namentlich von dem Augenblick ab, wo er nach Berlin, an die Spitze der neuen Königlichen Hochschule für Musik berufen wurde. Hier wuchs er sich bald zu einem der hervorragendsten künstlerischen Palladine des Neuen Reichs aus. Für das Thema: Joachim als Lehrer und als Haupt des geigenden Jungdeutschland kann da auf den guten Aufsatz verwiesen werden, den Arnold Schering, einer seiner Schüler, im Septemberheft des Jahrganges 1907 der Zeitschrift der J. M. G. veröffentlicht hat. Auch der Solist Joachim ist im wesentlichen und glücklicherweise derselbe geblieben, der er schon in Leipzig, Weimar und Hannover war. Anders steht es schon mit dem Dirigenten. Als solcher gab er, Arm in Arm mit seinen Freunden Friedrich Chrysander und Philipp Spitta die Parole aus: mehr historische Bildung! Später hat er seine Schütz-Aufführungen wieder fallen lassen und sein tiefes Interesse für alte Musik, das er schon in der hannöverschen Zeit durch die Herausgabe der Corellischen Konzerte bekundet hatte, öffentlich weniger betätigt. Aber es blieb ihm Herzenssache, die mit der stilgerechten Belebung alter Meister auf die Erweiterung des musikalischen Horizontes zielende Arbeit der Musikwissenschaft zu verfolgen. Ohne ihr anzugehören, hat er bis an sein Ende allen Sitzungen der vom Preußischen Kultusministerium eingesetzten musikgeschichtlichen Kommission beigewohnt, schon schwer leidend führt er Bogen und Taktstock zum letzten Mal zum Ruhme seines geliebten Sebastian Bach; eine Gruppenleitung bei der begonnenen Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydn's beschließt die lange Reihe der ihm amtlich überkommenen Aufträge. Dieses Verständnis für die Wichtigkeit geschichtlicher Aufklärung der Musiker war bei Joachim schon in Leipzig, wenn auch durch die nur mangelhaften Versuche Ferd. David's, geweckt worden; mit der Zeit hatte er darin eine Höhe erreicht, auf der er unter den namhaften praktischen Musikern nur wenige wie Fétis, Gevaert, Wüllner über sich hatte. Auch hier ist bis jetzt in der jüngeren Generation kein Ersatz für ihn zu finden.

Den bedeutendsten Platz nimmt aber in Joachim's Berliner Arbeit die Gründung und Führung des nach ihm benannten Streichquartetts ein. Das Quartettspiel stand ihm schon in Weimar hoch und von ihm ließ er auch dann nicht, als er das Solospiel in weiser Berücksichtigung seiner Kräfte aufgegeben hatte. So klar war ihm die Wichtigkeit der Kammermusik, insbesondere die Wichtigkeit, die sie für unser naturwissenschaftliches, auch in der Musik zum Kultus des bloßen Rohmaterials neigendes

Zeitalter haben muß. Hier galt es gegen eine ins Primitive zurückfallende Kunst neuer Klänge und Tonfarben, die der höchsten Kultur entsprungene Gedankenkunst durchzusetzen. Das wird noch einen langen Streit geben, aber wir dürfen zufrieden sein, daß die Joachim'sche Partei im letzten Menschenalter festen Boden gewonnen hat. Es ist geradezu erstaunlich, wie sich überall, nicht bloß in Deutschland, die Zahl der Vereinigungen für Kammermusik vermehrt hat, wie besondere Arten, die abgestorben scheinen, wieder aufleben. Statistisch steht es fest, daß dieser Aufschwung von Joachim's Berliner Quartett ausgeht. Man darf deshalb dem geschichtlichen Urteil schon heute mit der Behauptung vorgreifen: Das Hauptverdienst Joachim's ist: eine neue Blüte der Kammermusik herbeigeführt zu haben, ein Verdienst reich an Ergebnissen und noch reicher an Hoffnungen. Noch bleibt viel zu tun, vor allem gilt es, daß das Ensemblespiel in der Weise alter Zeit wieder in die Hausmusik eingebürgert wird. Noch fehlt es für die Zukunft der Kammermusik an einem zweiten Brahms, an einer Brahms'schen Schule. Aber vergessen wir nicht, daß die Komposition als letzte Frucht guter Organisation reift. Diese Organisation aber ist da, und der Bonner Verein Beethovenhaus ist als ihre Spitze, ihr Leitstern gedacht.

Die Tatsache, daß Joachim gewissermaßen zum Hausherrn dieses Vereins geworden ist, führt uns vor eine weitere Leistung, durch die sein Virtuosentum ebenfalls geschichtlich bedeutend geworden ist, vor Joachim als Beethovenapostel.

Die heute so beliebte, in erster Linie auf die Taubheit des Komponisten und auf das sogenannte Heiligenstädter Testament gestützte Behauptung, daß Beethoven's Wirken ein Martyrium gewesen sei, bleibt, wenn ihr auch noch so viele Klinger und Lamprechte beitreten, eine sentimentale Geschichtsfälschung. Wahr ist nur, daß einzelne Werke Beethoven's der Willigkeit seiner Zeitgenossen doch zuviel zumuteten. Darunter gehören vor allem die letzten Quartette. Sie sind nach den ersten Wiener Anläufen total aus der Praxis verschwunden und, wie die bekannten Äußerungen Spohr's und Moritz Hauptmann's ergeben, auch bei den Besten unverstanden geblieben. Nur R. Schumann erklärt schon in den dreißiger Jahren Beethoven's letzte Quartette für die volkstümlichste Musik, die es gibt. Aber Schumann hat mit diesem hellseherischen Satz auf die Praxis keinen Einfluß geübt, sondern diese hat sich auf vereinzelte schwache Versuche beschränkt, unter denen die des älteren Müllerquartetts und die des Florentiner Quartetts äußerlich hervorzuheben sind. Erst durch Joachim's Ausdauer, Intelligenz und Interpretationskunst hat sich für diese eigensten Schätze Beethoven's eine feste, hoffentlich immer mehr wachsende Gemeinde gebildet. Das bestimmte die Bonner Männer, die sich im Febr. 1889 entschlossen, das Geburtshaus Beethoven's zu einem Denkmal pietätvoller und lehrreicher Erinnerung umzugestalten, Joachim an seinem fünfzigjährigen Künstlerjubiläum die Ehrenpräsidentschaft des zu bildenden Vereins anzubieten. Joachim nahm hocherfreut an, taufte den jungen Verein auf den Namen Beethovenhaus und trat sofort für ihn in seiner still aktiven Weise in Tätigkeit. Schon am 3. Mai hat er Johannes Brahms, Clara Schumann und Hans v. Bülow als Ehrenmitglieder gewonnen, noch vor Ende des Monats meldete er Fürst Bismarck und Graf Moltke als außerordentliche Ehrenmitglieder an. Der Sammlung übermittelte er kostbare Geschenke, den Beethoven'schen Brief an Simrock vom Oktober 1804, die mit Beethoven's eigenhändigen Zusätzen versehenen Abschriften des B-dur- und A-moll-Quartetts, eine Haarlocke des Komponisten, Beetho-

ven's Streichinstrumente, das Originalporträt Schimon's, die Gehörinstrumente Beethoven's. Zu wiederholten Malen nimmt Joachim an den Sitzungen der Vereins teil und ist stets über dessen Angelegenheiten bis ins Kleinste unterrichtet. Noch im Gründungsjahre wurden bekanntlich große mehrtägige Kammermusikfeste beantragt. Darin sah Joachim zunächst eine zu gewagte Kraftprobe, bald aber ließ er seine Bedenken fallen und hat dann nicht bloß durch die regelmäßige Mitwirkung seines Berliner Quartetts, sondern noch viel mehr mit dem Einfluß, den er auf die Programme übte, es dahin gebracht, daß Bonn durch diese Feste der Vorort und das Mekka der Kammermusik und zugleich ein glänzender Beleg für die auch fernere Möglichkeit der ehemaligen Dezentralisation der deutschen Musik werden kann. Man sieht aus diesen Programmen allein schon den ganzen Joachim, auch den herrlichen, gütigen Menschen mit seiner über alle Kleinlichkeit und allen Egoismus erhabenen Kollegialität, die nur die Förderung der Sache kannte. Seinen Rang als Musiker bezeugen diese Bonner Feste in den Proben geschichtlichen Sinns, die sich in den Vortragslisten dieser Konzerte finden und durch die Einstellung von Werken lebender Komponisten. Zum Teil waren sie die Resultate von durch Joachim veranlaßten Preisausschreiben. Die Idee, sowohl rückschauend wie vorausschauend das Wohl der Gattung zu fördern, muß als ein Hauptpunkt in dem Testament gelten, das Joachim für Bonn und die Kammermusik, wir dürfen sagen für die Musik überhaupt hinterlassen hat. Auch wenn die, die ihn persönlich gekannt, die unter dem Zauber seines Spiels gestanden haben, längst ruhen, wird der Segen seines Wirkens fortdauern und als Sporn und Beweis für eine höhere Mission des Virtuosen dienen.

Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie

Von

Hermann Abert, Leipzig

(Erweiterte Fassung der am 15. Mai 1920 an der Leipziger Universität gehaltenen Antrittsvorlesung des Verfassers)

Die Krisenluft, die seit neuestem durch die Musikwissenschaft weht, hat auch den ehedem so hoch geachteten Forschungszweig der Biographie nicht verschont. Äußerlich freilich steht er üppiger denn je im Flor, und jedes Jahr kommen Dutzende von Musikerbiographien auf den Markt, aber der Kundige weiß auch, wie groß die Zahl der Beiträge ist, die als reine Geschäftsunternehmen oder als sentimentale Erbauungsliteratur, jedenfalls nicht als Wissenschaft anzusprechen sind. Auch unter den ernster zu nehmenden sind so manche, die über gelehrter Sammlerarbeit und minutiöser Kritik und Analyse den Hauptzweck der Biographie aus den Augen verlieren, den Künstler dem Leser in einem lebendigen Gesamtbild vorzuführen, das ihn zum Nacherleben zwingt. Unzweifelhaft ist auf diesem Gebiete eine gewisse Ermüdung und Verflachung eingetreten, wir zehren vom Erbe unserer Väter und sind uns noch nicht genügend bewußt, daß dieses bei der recht veränderten Stellung, die wir heute der künstlerischen Erscheinung gegenüber einnehmen, nicht mehr ausreicht. Schnellfertige junge Leute haben die Biographie denn auch als Kleinkram und ewige Lobhudelei theoretisch bereits zum alten Eisen geworfen und damit glücklich wieder einmal die ihnen nicht passende Anwendung eines Prinzips mit diesem selbst verwechselt. Es verlohnt sich aber doch, sich den Fall erneut klarzumachen und zu untersuchen, ob die Musikforschung von der Biographie überhaupt noch etwas zu erwarten hat und was. Ein geschichtlicher Überblick wird dabei nicht ohne Nutzen sein.

Was wir heute, besonders seit Otto Jahn, unter Musikerbiographie verstehen, geht nicht über die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. Nicht als hätte früheren Zeiten der Drang gefehlt, sich mit der einzelnen Künstlerpersönlichkeit als solcher näher zu beschäftigen. Schon die Antike kannte derartige Schriften, die sie γένη nannte, weil sie mit der Abstammung der Künstler begannen. Aber sie enthielten nur kurze Nachrichten über ihr äußeres Leben und Verzeichnisse ihrer Werke, soweit sie dem Verfasser bekannt waren, dazu gelegentlich noch ein paar kurze, allgemein orientierende Kunsturteile. Die naive Freude an der Anekdote spielt ebenfalls eine große Rolle, und von da war der Weg zum eigenen Fabulieren nicht weit[1]). So mögen die antiken

[1]) Für den Musikwissenschafter ist es nicht unwichtig zu erfahren, daß gerade Aristoxenos von Tarent in seinen Biographien diese Art der Vermischung von Dichtung und Wahrheit besonders bevorzugt hat.

Musikerbiographien, die wir leider nur sehr fragmentarisch besitzen, wirklich sehr reizvolle Bilder entworfen haben. Biographien in unserem Sinne waren sie nicht, zumal da sie nur zu häufig darauf ausgingen, an den einzelnen Persönlichkeiten bestimmte Typen der Lebenshaltung zu demonstrieren.

Das Mittelalter hatte, in seinen ersten Jahrhunderten wenigstens, kaum Sinn für die künstlerische Einzelpersönlichkeit als solche. Alle die genialen Köpfe, die an dem stolzen Bau des gregorianischen Chorals beteiligt waren, sind uns dem Namen nach verschollen; sie gingen im Dienste der Kirche auf und hatten damit ihren Lohn dahin. Die Theoretiker aber hatten für das Geschichtliche überhaupt wenig Sinn und zudem alle Hände voll zu tun, um der lebendigen Kunst mit ihren, im wesentlichen der antiken Theorie entstammenden Mitteln beizukommen. Kamen fundamentale Neuerungen auf, so wurden sie einigen wenigen Namen zugeschrieben, ganz naiv und ohne jedes geschichtliche Bedenken, und jeder weiß, wieviel Mühe es der modernen Forschung gekostet hat, solche Musikheilige, wie etwa Hucbald oder besonders Guido, von dieser Last wieder zu befreien.

Mit der allmählichen Anerkennung der weltlichen Musik nimmt ja nun freilich auch der Sinn für die einzelne Künstlerpersönlichkeit wieder zu, aber von einem Bedürfnis, ihr Bild auch für kommende Geschlechter festzuhalten, zeigt sich noch auf lange hinaus keine Spur. Es hat geraume Zeit gedauert, bis nur der antike Standpunkt wieder erreicht war, und er ist tatsächlich noch bis ins 18. Jahrhundert hinein grundsätzlich maßgebend geblieben. Wohl werden im 17. und 18. Jahrhundert, zumal als die Lexikographie aufkommt, die Biographien in der verschiedensten Einkleidung häufiger. Der alte Zunftgeist ist auch in dieser Zeit in der Musik noch nicht ausgestorben; man interessiert sich für das Leben und Schaffen, vor allem für die Karriere der Herren Kollegen und sucht sie in kurzen Abrissen der Gesamtheit mitzuteilen. So entstehen die Lebensbeschreibungen von Mattheson und Hiller. Hiller hat außerdem mit seiner Selbstbiographie noch diese Spezialgattung in der musikalischen Literatur eingebürgert. Für ihn kommen freilich dabei nur die Menschen und Ereignisse in Betracht, die ihn auf seiner künstlerischen Laufbahn gehemmt oder gefördert haben, im übrigen spricht er von seinen Schicksalen und Leistungen, ohne jemals den Standpunkt naivster Empirie zu überschreiten. Und ebenso machen es die Biographien. Sie sind sehr häufig Gelegenheitsarbeit, indem sie zugleich als Nekrologe auftreten, namentlich in den Fällen, wo, wie bei Bach, sich um den Meister eine größere Schülerschar gebildet hatte. Da pflegt denn auch der sonst ziemlich nüchterne und verstandesmäßige Ton wärmer und farbenreicher zu werden, aber auch wesentlich subjektiver; ja das Enkomion, die Lobrede, hatte als solches um so freiere Pirsch, als es durch keinerlei historische Betrachtung gebändigt wurde. Im Grunde genommen bleibt auch hier das Bild dasselbe: äußere Biographie mit einigen persönlichen Anekdoten, in denen die ersten naiven Versuche stecken, einer künstlerischen Individualität als solcher gerecht zu werden, Aufzählung der Werke, soweit sie der breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden sind, und zum Schluß manchmal noch ein kurzes abschließendes Kunsturteil, das die Meinung der Fachgenossen über die künstlerische Bedeutung des betreffenden Meisters enthält. Von irgendwelchen historischen Betrachtungen ist keine Spur vorhanden, am allerwenigsten in dem rationalistischen 18. Jahrhundert mit seinem Glauben an den beständigen Fortschritt der Kunst, für den das Vergangene ohne weiteres

auch veraltet war. Daher rührt auch der selbstgerechte Ton vieler derartiger Abrisse, denen man ordentlich die Freude darüber anmerkt, wie herrlich weit es die damalige Gegenwart gegenüber der Vergangenheit gebracht zu haben glaubte.

Gewiß sind alle diese Biographien für uns von unschätzbarem Wert, sei es als Tatsachenmaterial, sei es als Zeugnisse für die Wertschätzung des betreffenden Künstlers in seiner Zeit. Aber Biographien in unserem Sinne sind sie nicht; sie verzichten nicht nur darauf, in das Wesen des Künstlers selbst tiefer einzudringen, sie kennen auch keine Wechselwirkung zwischen ihm und seiner örtlichen und zeitlichen Umgebung. Nicht als ob sie die Zustände und Verhältnisse, unter denen er wirkte, geflissentlich beiseite ließen, aber sie behandeln sie durchweg als Sachen, als Stoff, kurz als unpersönliche, tote Staffage, niemals als lebendige Kräfte. Der Künstler allein hat Geist, Seele, Persönlichkeit, seine ganze Umgebung bleibt totes Objekt, das ihn fördert oder hemmt, je nachdem, aber auf rein äußerliche, mechanische Art.

Ein Umschwung konnte hier erst erfolgen, als jene unüberbrückbare Kluft zwischen dem allein lebendigen künstlerischen Subjekt und dem starren, leblosen Objekt fiel, als an die Stelle einer Welt des Seins, worin alles seinen unverrückbaren Platz und seine feste Gestalt hatte, die Welt des ewigen Werdens trat, als man alles, Natur und Kultur, nicht mehr als etwas Wandelloses, Festes, sondern als etwas Bewegtes, ständig sich Erneuerndes und Entwickelndes auffassen lernte. Herder war der Bahnbrecher dieses neuen Geistes, der eine geschichtliche Betrachtung in unserem Sinne erst ermöglichte. Jetzt steht auch der Künstler nicht mehr für sich allein da, sondern als Glied einer langen Kette von Erscheinungen, jetzt erst wird er zu einer geschichtlichen Größe. Aber auch der Sinn für die Individualität ging Herder darüber nicht verloren, im Gegenteil, er suchte sie gerade auf, er hatte Gefühl für das Werden und für die Individualität zugleich und ist gerade dadurch für die Kunstgeschichte besonders wichtig geworden. Er war denn auch der einzige unserer klassischen Denker und Dichter, der auch musikwissenschaftlich wirklich schöpferische Gedanken ausgesprochen hat.

Es ist ganz natürlich, daß die Strahlen des Herderschen Geistes das noch sehr zarte Pflänzchen der Musikwissenschaft erst spät wirklich zu erwärmen vermochten. N. Forkel war der erste, der in seiner bekannten Schrift über S. Bach deutlich von ihnen berührt war. Zwar ist der eigentliche Entwicklungsgedanke darin noch äußerst schwach vertreten. Es wird kaum versucht, Bach's Vorgänger zu wirklich lebendigen Kräften zu machen, und auch sonst fehlt es nicht an Entgleisungen im Sinne des rationalistischen Fortschrittsglaubens. Dagegen ist der Blick für die künstlerische Individualität schon bedeutend geschärft. Schon daß Bach für Forkel ein überwältigendes inneres Erlebnis war, scheidet ihn von seinen Vorgängern, denen in der Kunst das Alte zugleich auch als veraltet galt. Bach ist ihm eine lebendige Kraft in der Entwicklung der Kunst, deren ungeheure Wirkung in die Zukunft er mit prophetischem Geiste ahnt, und darin liegt sein Fortschritt über den Rationalismus hinaus. Weit weniger glücklich ist er in der Herausstellung der Vor- und Umwelt seines Meisters, die mit diesem selbst noch keine lebendige Verbindung eingehen will und im wesentlichen noch ganz nach der alten Chronistenart behandelt wird.

Hier hat ein weit Größerer eingegriffen, wenn auch kein Musikhistoriker: Goethe. Er hat die Herderschen Ideen im weitesten Maße für die Biographie nutzbar gemacht, weniger in seinen Arbeiten über Winkelmann und Hackert als in seiner großen

Selbstbiographie mit dem bezeichnenden Titel Dichtung und Wahrheit. Er und kein anderer erklärt den großen Abstand, der die Biographie Forkel's von denen der späteren Generationen trennt. Durch Goethe ist auch der musikalische Biograph aus einem Chronisten und Registrator zu einem Dichter geworden, nicht im Sinne des Fabulierens und Fälschens der Tatsachen, sondern ihrer vertieften Erklärung durch das Aufspüren in ihnen selbst liegender, bisher verborgen gebliebener, lebendiger Kräfte. Eine Biographie älteren Stils konnte mit einiger Materialkenntnis und Gewissenhaftigkeit jeder schreiben, jetzt hieß es unter allen Umständen: „Wer den Dichter will verstehn, muß in Dichters Lande gehn." Wir wissen seitdem, daß, wenn irgendein Historiker, so der Biograph ohne eigene Schöpferkraft nicht denkbar ist, denn Dichter sein heißt Unpersönliches beseelen, Totem Leben einhauchen. Das ist aber in der Biographie erstmals bei Goethe der Fall. Er hat die Umwelt des Künstlers aus ihrer Erstarrung gelöst und zu wirklichem, menschlichem Leben gebracht, und die Art, wie die Späteren dieses Vorbild nachgeahmt haben, ist bis auf heute ein besonders wichtiger Gradmesser für ihre biographische Fähigkeit überhaupt geblieben.

Die Musikwissenschaft hatte nun allerdings zunächst mit dem Sammeln und Ordnen ihres immer mächtiger anschwellenden Stoffes alle Hände voll zu tun, sie mußte die Künstler erst besitzen, ehe sie sie untereinander und mit ihrer Umwelt vergleichen konnte. Erst als sie mit der Wiedererweckung der a-cappella-Kunst des 16. Jahrhunderts und der Neubelebung Bach's einigermaßen festen Grund unter den Füßen hatte, begann es sich auch in der Biographie wieder zu regen, und zwar gleich in jenem von Goethe angeregten Geiste. Carl von Winterfeld, der Verfasser des grundlegenden Werks über den evangelischen Kirchengesang, war auf deutschem Boden zugleich der erste, der mit seinem Buche über Johannes Gabrieli 1834 auch der Biographie die Bahn wies. Der Beisatz zum Titel: „und sein Zeitalter" beweist klar, daß es sich nicht hier mehr um die „Lebensbeschreibung eines berühmten Mannes" im Sinne Hiller's handelte, sondern um eine Entwicklungsgeschichte des Individuums innerhalb der Kreise, in die es gestellt war. Und von da ab treten wir in das klassische Zeitalter der Musikerbiographie ein, die durch Jahn's „Mozart", Chrysander's „Händel" und Spitta's „Bach" bezeichnet wird. Ja, sie war geraume Zeit die vornehmste und erfolgreichste Gattung musikgeschichtlicher Forschung überhaupt. Bezeichnend für den damaligen Stand der Dinge ist nur, daß die beiden ersten Glieder dieser Reihe, Winterfeld und Jahn, Dilettanten waren, so unfertig war noch das Haus, in dem die Musikwissenschaft wohnte. Trotzdem war die Bundesgenossenschaft eines Mannes wie Jahn ein großer Glücksfall für sie, nicht nur weil sie damals von der Philologie für ihre eigene werdende Methode sehr viel lernen konnte, sondern weil Jahn wie kein Zweiter imstande war, jenen Goethischen Geist der Biographie auch für die Musikforschung nutzbar zu machen. Man braucht da nur seinen Mozart mit dem von Nissen zu vergleichen. Der gleicht wirklich dem Widder mit dem goldenen Vließ der alten Sage: er häuft eine Unmenge wertvollsten Tatsachenmaterials auf, aber es fehlt ihm die schöpferische Kraft, es zu beseelen, es bleibt bei einem unbehauenen Block, aus dem erst Jahn das Antlitz des Meisters herausgemeißelt hat. Er stellte Mozart nicht allein mitten in seine Umgebung hinein, sondern war zugleich der erste, der in seinen Analysen den Versuch machte, dem inneren Leben seiner Kunst und damit seinem Weltbilde auf die Spur zu kommen und so das wichtige Problem

des Verhältnisses von Kunst und Leben bei einem Musiker zur Erörterung zu stellen.

Allerdings zeigt gerade dieses Jahn'sche Werk deutlich, wie sehr sich die Grundsätze Goethe's inzwischen unter dem Einfluß der Romantik gewandelt hatten. Wohl ist die Freude am lebendigen Gestalten noch ungeschwächt vorhanden, aber sie ist nicht mehr naiv, sie begnügt sich nicht mit dem aus den Quellen erschlossenen Bilde Mozart's, sondern sie idealisiert es, sie konstruiert in echt romantischer Sehnsucht ein musikalisches Märchenland, dessen Fürst eben Mozart ist. Alles, was vorher war, ist lediglich Vorbereitung dieses Höhepunktes, was nachher kam, Epigonentum oder gar Entartung. Was der Philologe Jahn sich niemals erlaubt hätte, gestattete sich der Musikhistoriker im Drange seines romantischen Sehnens: eine außerwissenschaftliche Tendenz. Sie war natürlich ihm selbst völlig unbewußt am Werke und wurde auch von seinem Publikum als etwas ganz Selbstverständliches hingenommen. Der Enthusiasmus, den sein Werk auch bei den Laien weckte, hatte seine guten Gründe. War es doch für dasselbe Publikum geschrieben, wie die Kunst Mendelssohn's, Schumann's und zum großen Teil auch die von Brahms: das gebildete deutsche Bürgertum jener Tage mit all seinen Vorzügen, aber auch mit seinen Grenzen. Wir spüren darin die geistige Regsamkeit und die feine literarische Bildung dieser Kreise an der absoluten Klarheit und Wahrheit der Darstellung, die frei von aller Selbstbespiegelung immer bereit ist, sich selbst und anderen Rechenschaft zu legen, an der zarten Empfindung für alles Edelste und Beste im Leben, an der erlesenen Kunst des Aufbaues und Ausdrucks, die allem Aufdringlichen und Unechten peinlich aus dem Wege geht.

Freilich wollen wir die zeitliche Begrenztheit jenes Ideals nicht übersehen. Es hat etwas Bürgerliches, Wohlanständiges, wenn auch im allerbesten Sinne, es gleicht einem Mozartbilde, das für die gute Stube eines damaligen deutschen Bürgerhauses bestimmt ist, geschmackvoll und fein ausgeführt, aber im wesentlichen auf Geschmack und Anschauungswelt der Bewohner berechnet. Dieses Publikum war in Kunstdingen durchaus nicht etwa oberflächlich oder gar philisterhaft, im Gegenteil, es hatte Stilgefühl und ein wirkliches inneres Verhältnis zur Kunst. Aber sein Geschmack lief nicht in der Richtung des Dionysischen, er schätzte das Ebenmaß der Form über alles und wünschte, was den Ausdruck anbetraf, nicht durch irrationelle Ausbrüche gestört zu werden; kein Wunder, daß Mendelssohn der Mann des Tages war. Diesem Ideal hat sich nun auch Jahn's Mozart anpassen müssen. Jahn empfindet es als einen Hauptvorwurf der Mozart'schen Kunst, daß sie den Gärungsprozeß, den sie ihrem Schöpfer gekostet habe, dem Hörer erspare. Mozart ist für ihn der Meister des Fertigen, Abgerundeten, des vollkommenen Ebenmaßes, er kennt bei ihm keine Überraschungen, keine seelischen Abgründe, keine plötzlich hervorschießenden Leidenschaften. Merkwürdig, derselbe Meister, der seiner eigenen Zeit noch als ein unheimlicher Romantiker gegolten hatte, wird jetzt, im Zeitalter der Romantik, zum Klassiker, wie sich ihn das damalige ruheselige deutsche Bürgertum dachte: im Sinne einer reinen, von keinem Erdenrest der Leidenschaft getrübten, nach Nietzsche's Wort apollinischen Schönheit. Die ganze bläßliche Idealgestalt des „göttlichen Amadeus" mit ihrem verwaschenen Himmelblau, die heute noch in den Köpfen vieler Laien ihr fragwürdiges Wesen treibt, stammt aus dieser Quelle.

Mit jener Art der Charakteristik hängt aber aufs engste eine Eigentümlichkeit der Jahnschen Forschungsmethode zusammen, die in der übrigen romantischen Geschichtsschreibung ihre Analogien hat. Jahn hat zwar für das äußere Lebensbild seines Helden die Quellen mit mustergültigem Fleiß zusammengetragen, für die seiner Zeitgenossen und Vorgänger dagegen sich mit einer bloßen Auswahl begnügt, die er eben nach jenem vorgefaßten Ideal traf. Hier liegt die Achillesferse des Werkes, und der erste, der sie klar erkannt hat, war der Händelbiograph Chrysander. Er ist bereits das Kind einer neuen, realistischeren Zeit, die sich offen gegen eine solche Idealisierung geschichtlicher Bildungen wandte, eine unbefangenere Auffassung predigte und vor allem eine methodische Quellenforschung verlangte. Was er für seinen Händel anstrebt, ist nicht mehr eine bloße Auswahl, sondern die Gesamtheit der Quellen, und hier gelangte er sehr bald zur Erkenntnis, daß seine Aufgabe mit den Mittel seiner Zeit unlösbar war. Die Folgerung aber, die er aus dieser Erkenntnis zog, war die, daß er seinen Händel lieber unvollendet ließ, als daß er die Lücken durch eigene Konstruktionen im Stile Jahn's ausgefüllt hätte, und seine ganze Kraft den Quellen selbst zuwandte, den Werken Händel's und seiner Zeit. Das war ja in damaliger Zeit das Hauptziel aller Musikforschung: Sammlung, Kritik und Analyse der einzelnen Denkmäler. Es war durchaus berechtigt, denn nur so ließ sich die unaufhörlich zuströmende Menge an Stoff überhaupt bewältigen und die frühere Lückenhaftigkeit der Kenntnisse beseitigen. Ein gesundes Selbstbewußtsein beflügelte die Arbeit dieser Generation, das mit jedem neuen Funde, jeder glücklichen Entdeckung wuchs. Die Monographie wurde die Lieblingsform der Untersuchung. Mitleidig sah man auf die unkritischen Spekulationen der älteren Zeit herab und begann bereits, allem als unwissenschaftlich zu mißtrauen, was sich nicht aus den einzelnen Quellen und Akten dokumentarisch belegen ließ. Man arbeitete damit im Grunde noch weit philologischer als der Philologe Jahn in seinem Mozart. Jeder junge Musikwissenschafter, der das Glück hatte, einen Denkmälerband herausgeben zu dürfen, übte da mit ebensoviel Fleiß wie Stolz die Künste der recensio und emendatio, und rein antiquarische, besonders archivalische Studien stiegen immer höher im Preise. Auch die Biographie weist merkliche Spuren dieses Geistes auf, wie Schmid's „Gluck" und Thayer's „Beethoven" in seiner ersten, noch nicht von Riemann ergänzten Auflage beweisen. Da wird das äußere Leben der beiden Meister dokumentarisch bis ins Kleinste untersucht, größtenteils auf ganz neue Grundlagen gestellt und in derselben minutiösen Weise auch ihre Umwelt durchforscht: man hat oft geradezu den Eindruck mit peinlichster Sorgfalt ausgeführter und aneinander gereihter musikalischer Ortschroniken aller der Plätze, an denen die Meister tätig waren. Aber bei dieser Feststellung des Tatsächlichen blieb es auch: die Kunst ging leer aus. Und doch war man sich bei aller Anerkennung des Geleisteten bald darüber einig, daß man damit erst am Anfang der eigentlichen Arbeit stand.

Hier griff nun Ph. Spitta mit seinem „Bach" ein. Er ging insofern wieder auf Jahn zurück, als er alle Einzeläußerungen Bach's von dem Gesamtbild aus beurteilt, das er in seiner Seele trägt. Auch ihm ist es nur auf diese Weise gelungen, das ungeheure Material zu sichten und die Gestalt des Meisters lebendig herauszuarbeiten. Auch jenes Gesamtbild weist noch so manchen romantischen Zug im Sinne Jahn's auf. Andererseits offenbart sich Spitta aber deutlich als Sohn einer weit moderne-

ren Zeit. Er ist nicht allein weit exakter in seiner Methode der Quellenbenützung und Kritik, sondern auch merklich von der neuen Bewegung in der Wissenschaft berührt, der es nicht mehr bloß um Künstlergeschichte, sondern um die innere Geschichte der Kunst zu tun ist. Denn bereits war auf den Empirismus der älteren Zeit der natürliche Rückschlag gefolgt, in dessen Wirkungen wir heute noch mitten drin stehen. Immer dringlicher erhob sich der Ruf nach der Behandlung größerer Zusammenhänge an Stelle der bisherigen Klein- und Mosaikarbeit, womöglich nach einer umfassenden Darstellung der gesamten Musikgeschichte. Daß dieses Ziel mit dem einfachen Aneinanderreihen der Ergebnisse der Einzelforschung nicht zu erreichen war, sah man bald ein; es galt da, sich zunächst einmal von dem alten Respekt vor der einzelnen Kunsterscheinung als solcher loszusagen und durch Vergleichen und Gruppieren zu höheren Einheitsbegriffen zu gelangen, um so das verwirrende Durcheinander zu klären. Die Schwierigkeit dabei war nur die, für dieses Gruppieren und Ordnen die geeigneten Kategorien zu finden. Ambros z. B. spricht von einer Periode der Niederländer, der Renaissance, Palestrina's. Soviel Kapitel, soviel Kategorien. Das eine Mal wird ein bestimmtes Volkstum, das andere Mal eine allgemeine Geistesbewegung, das dritte Mal ein einzelner Künstler als richtunggebend aufgestellt, und gemeinsam ist allen drei Kategorien nur, daß die Gesetze der Entwicklung in letzter Linie nicht innerhalb, sondern außerhalb der Musik selbst gesucht werden. Es wird da gewissermaßen der Baum der Tonkunst einerseits nach dem Erdreich beurteilt, aus dem er seine Säfte zieht, andererseits nach den Früchten, die er trägt; der Stamm selbst mit seinem organischen Wachstum bleibt unberücksichtigt.

Hier griff nun die jüngste Richtung ein, mit ihrem bisher konsequentesten Vertreter H. Riemann an der Spitze. Man darf nur Überschriften seines Handbuchs wie „Der durchimitierende Vokalstil" oder „Das Generalbaßzeitalter" mit den genannten Ambros'schen vergleichen, um sich des Unterschiedes bewußt zu werden. Hier ist die Musik keine Provinz des allgemeinen Geistes- und Kulturlebens mehr, sondern ein Organismus, der sich aus seinen eigenen Gesetzen heraus entwickelt und seine besonderen Probleme stellt. Die Verwandtschaft dieser neuen, stilgeschichtlichen Methode mit der entsprechenden kunstgeschichtlichen springt sofort in die Augen, und die Spuren des Wölfflin'schen Einflusses sind denn auch bei unserer jüngsten Generation mit Händen zu greifen. Es ist das erste Mal, daß wir unserer nächsten Nachbardisziplin methodologisch eine große Förderung verdanken. Sie liegt in den allgemeinen Ideen und Zielen, die sie uns gewiesen hat; gehen müssen wir freilich unseren Weg nach wie vor allein, und eine einfache Übertragung der „kunstgeschichtlichen Grundbegriffe" auf das Musikalische, wie sie neuerdings immer wieder versucht wird, kann nur zur Unfreiheit und Unfruchtbarkeit führen. Von der Pflicht, unsere eigenen „musikgeschichtlichen Grundbegriffe" aufzustellen, kann uns die Bundesgenossenschaft der Kunstgeschichte nun und nimmer entbinden.

Nun ist freilich jene ältere kulturgeschichtliche Stilmethode durch die neue formale keineswegs antiquiert, denn die Musik bleibt nach wie vor bei allen ihr eigentümlichen Gesetzen formaler Entwicklung auch eine Ausdruckskunst, die es mit dem seelischen Leben des Einzelnen wie ganzer Zeiten und Völker zu tun hat. Wir müssen also zu einer Synthese beider zu gelangen suchen, nicht im Sinne des bekannten goldenen Mittelwegs, der hier wie immer an den Problemen behutsam vorbeischleicht,

indem er uns verleitet, bald da, bald dort vereinzelte Früchte zu pflücken, sondern im Sinne einer reinlichen Scheidung zwischen dem, was in der Geschichte sich nur auf die rein musikalische Darstellungsform bezieht, und dem, was Symbolwert hat. In keiner Gattung tritt dies wohl deutlicher zutage als in der Biographie.

Ihr Gegenstand ist nach der landläufigen Anschauung das äußere und innere Werden einer Künstlerpersönlichkeit. Die naive ältere Zeit suchte dieses Ziel durch einfaches Aneinanderreihen einzelner Tatsachen zu erreichen, die neuere späht nach den Gesetzen dieses Werdens aus und erblickt in den einzelnen Werken die Stationen der Entwicklung. Am Schlusse pflegt dann meist noch ein „zusammenfassendes" Kapitel zu stehen, worin auf Grund des Vorhergehenden ein Gesamtbild des Künstlers entworfen wird. Dahinter steckt das instinktive Bewußtsein davon, daß es nicht damit getan ist, herauszustellen, *wie* der Künstler sich entwickelt hat, sondern daß der Biograph noch die weitere Aufgabe hat, zu zeigen, *wer* der Künstler war, der sich hier entwickelt; es ist der halb uneingestandene Trieb, das Schaffen eines Genies als Einheit, nicht bloß als Entwicklung zu erkennen. Jene induktive Methode ist das richtige Erbteil der Periode der Einzelforschung. Tatsächlich mag es manchem derartigen Biographen vorgekommen sein, daß er beim Beginn seiner Arbeit noch nicht wußte, wie das schließliche Bild seines Helden aussehen würde, und vielen zerfließt es bei diesem Verfahren überhaupt unter den Händen.

Und doch steht bei einiger Überlegung ganz außer Zweifel, daß über alle einzelnen Äußerungen eines Künstlers nur der richtig entscheiden kann, der ihn zuvor als Ganzes erlebt hat. Wie sollte er sonst Wesentliches und Unwesentliches zu unterscheiden vermögen? Und wer vermöchte z. B. die Eigenart einer *Beethoven*'schen Sinfonie zu erfassen, der nicht zuvor ein Gesamtbild des Meisters in seiner Seele trägt? Das gewinnen wir aber durch kein noch so methodisches Durchstöbern des historischen Tatbestandes allein, sondern nur durch ein Erleben des Künstlers als einer Einheit. Das ist die unerläßliche Vorbedingung für die Analyse; sonst fördert sie eine Menge von Zufälligem, Unwesentlichem und Willkürlichem zutage, das die Erkenntnis nur hemmt.

Hier scheiden sich die Wege. Wer jenes Erlebens nicht fähig ist, sollte die Hände von der Biographie lassen, es läßt sich durch keinerlei begriffliche und methodische Künste ersetzen. Je stärker andererseits jene Erlebensfähigkeit eines Biographen ist, desto tiefer wird er in das Wesen des Künstlers einzudringen vermögen. Es sich ganz zu eigen zu machen wird freilich keinem gelingen. Nach wie vor bleibt der Satz bestehen, daß auch in der Musik die Biographien großer Meister mindestens alle fünfzig Jahre neu geschrieben werden sollten.

Durch das alles ist nun aber die exakte, wissenschaftliche Methode nicht etwa zum überwundenen Standpunkt geworden. Dem ernsten Forscher wird sie immer etwas Selbstverständliches bleiben, denn sie bahnt ihm erst den Weg zur Erkenntnis der Werke seines Meisters, und nur der Kunstschwätzer, der das eigene liebe Ich höher schätzt als den Künstler, pflegt darauf zu verzichten — wir haben davon leider in der Biographie heutzutage übergenug. Aber mit der exakten Methode allein ist es nicht getan, sonst verschiebt sich der Schwerpunkt abermals vom Künstler auf den Biographen und droht die Gefahr, daß das Werk eines Meisters zum Tummelplatz für allerhand vorgefaßte Theorien wird.

Mit der Forderung der eigenen Erlebnisfähigkeit, die an den Biographen zu stellen ist, hängt aber die weitere unbedingter Ehrfurcht vor dem Künstler und seinem Werk eng zusammen. Nicht in dem Sinne, daß der Biograph seinen Helden zu „idealisieren" hätte, denn hinter dieser Art, die die Biographie schon so oft in Mißkredit gebracht hat, steckt im Grunde genommen nur der allzumenschliche Trieb, den Künstler zu einem verklärten Bilde des eigenen Wesens umzufälschen. Der Biograph hat überhaupt nicht das Amt eines Zensors, sondern kann nur darstellen, was er an einer Kunst gemäß seinem Erleben und Wissen für vergänglich und lebendig hält. Persönliche Wärme der Darstellung ist sicher eine Zierde jeder Biographie und ergibt sich eigentlich aus der ernsten Hingabe an den Gegenstand von selbst, aber sie darf von der Darstellung nie auf das Urteil übergreifen.

Vor allem sollte sich der Biograph von Anfang an über das Wesen des künstlerischen Schaffens klar sein, namentlich über die Grundfrage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben. Die Romantik war da in ihrem Bestreben, die verschiedenen Lebensformen beständig ineinander gleiten zu lassen, geneigt gewesen, als Urquell des musikalischen Erlebnisses, das im Kunstwerk seinen Niederschlag findet, ein außermusikalisches anzunehmen, das in Natur, Geschichte, Moral, täglichem Leben usw. wurzelte. Bezeichnend ist dafür das Wort R. Schumann's: „Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst," und auch sonst hören wir immer wieder die Ansicht, daß hinter jedem guten Tonstück ein bedeutender Lebensvorgang stehen müsse. Heutzutage dagegen gilt sehr häufig das gerade Gegenteil, nämlich der Satz, daß das Leben eines Künstlers mit seiner Kunst überhaupt nichts zu tun habe. Es ist ganz klar, daß diese verschiedenen Standpunkte auch ganz verschiedene Arten von Biographien ergeben müssen.

Für die ältere Zeit, z. B. die Bach'sche, scheint zunächst die romantische Anschauung zuzutreffen, da ja damals „auf Bestellung gearbeitet", d. h. dem Künstler jenes Erlebnis von bürgerlicher oder höfischer Seite suggeriert wurde. Tatsächlich wird bei einem Durchschnittskantor, der zu irgendeinem Ratsfest eine Kantate zu komponieren hatte, der Verlauf auch so gewesen sein, daß er zunächst die Vorstellung dieses Festes genau so in seiner Seele erlebte, wie jeder andere Bürger, und aus ihr heraus dann sein Werk schuf. Dürfen wir denselben Maßstab aber auch ohne weiteres auf einen schöpferischen Geist wie Bach übertragen? Wir wissen zur Genüge, wie oft er in derartigen Werken die gemeine, bürgerliche Sphäre überschritt und dadurch Anstoß erregte, wie weit sich seine Auffassung gelegentlich von der des damaligen Normalmenschen entfernte. Das läßt doch darauf schließen, daß seine Art des Erlebens eine andere war als die des Durchschnittskantors, daß zum mindesten die bürgerliche Seite des Falles für ihn lange nicht dieselbe Rolle spielte wie für jenen. Darin besteht aber schließlich eben das Wesen des Genies als des wirklich schöpferischen Menschen, daß sein Weltbild von Anfang an ein ganz anderes ist als das des nichtschöpferischen. Es war die Notwehr des Genies gegenüber der gewöhnlichen, bürgerlichen Welt, wenn Bach immer wieder mit Nachdruck sein Künstlertum betonte, und nicht als Bürger der und der Stadt, sondern als Künstler, aus seiner eigenen, ganz anders gearteten Wirklichkeit heraus schuf er sein Werk. Man vergegenwärtige sich ferner nur einmal den Unterschied in dem Schaffen der beiden Mozart's. Für Leopold, den Vater, war das Komponieren eine willkürliche Beschäftigung, die er je nach seinen

amtlichen oder privaten Verpflichtungen ausübte oder auch liegen ließ. Für Wolfgang dagegen war es die allerprimärste Äußerung seines Lebens, er konnte nicht bloß, wenn er wollte, es gab für ihn überhaupt kein Nacheinander von Wollen und Können, sondern nur ein Müssen. Was folgt aber daraus? Doch wohl das, daß für das Schaffen des Genies jene äußeren, außermusikalischen Erlebnisse nicht die entscheidende Rolle spielen, sondern daß das künstlerische Erlebnis eben auch das ursprüngliche ist. Gewiß haben wi. von Bach wie von Mozart Werke, die auf das Schaffen des bloßen Talentes, das „Inmusiksetzen" eines äußeren Erlebnisses hinweisen, aber gerade sie empfinden wir als weit weniger lebendig, von einem schwächeren Kunstimpuls getragen.

Dieses Unterschiedes von Genie und Talent wird der Biograph stets eingedenk bleiben müssen. Es geht nicht an, alle Künstler nach demselben Schema: a) Leben, b) Werke zu behandeln, wie denn überhaupt eigentlich ein jeder seine besondere Form der Biographie verlangt. Bei einem Genie wird überhaupt eine strikte Trennung von Leben und Werken nicht möglich sein. Denn wenn, wie vorhin bemerkt, das künstlerische Schaffen die allerprimärste Form seines Lebens ist, so wäre es ganz widersinnig, daneben noch einen andern, von diesem prinzipiell verschiedenen Trieb anzunehmen, der sein äußeres Leben beherrschte. Im Gegenteil, es ist dieselbe Grundkraft, die hier wie dort am Werke ist; ihre Äußerungen sind wohl mehr oder minder dem Grad, niemals aber der Art nach verschieden. Allerdings heißt es auch in der Darstellung des äußeren Lebens Zufälliges und Typisches voneinander unterscheiden. Die bequeme Methode des bloßen Registrierens von historischen Tatsachen hat mit große Schuld daran, daß jene widernatürliche Trennung von Kunst und Leben überhaupt aufkommen konnte.

Man darf sich nun freilich jene dem Genie eigene, besondere Art des Erlebens nicht so vorstellen, als bestünden zwischen seiner Welt und der seiner Umgebung überhaupt keine Beziehungen. Gewiß hat es Urerlebnisse, die nur ihm gegeben sind, und ihr künstlerischer Niederschlag pflegt dann auf den Hörer den überwältigendsten, häufig allerdings auch den verwirrendsten Eindruck zu machen. Beethoven's letzte Quartette sind ein typisches Beispiel dafür. Daneben findet aber jeder Künstler eine gewisse Menge von Bildungsstoff in seiner Zeit vor, den er sich erst aneignen und in ein eigenes Erlebnis verwandeln muß. Man denke nur z. B. an die sog. „Gesellschaftsmusik" des 18. Jahrhunderts. Damals bestand ein von Künstlern wie Publikum gleichermaßen anerkanntes Bildungsideal, eine Summe bestimmter Form- und Stilgesetze, die das Erleben des Künstlers in eine bestimmte Richtung drängte. Da kommt es nun vor allem darauf an, festzustellen, wieweit der Künstler im einzelnen Falle dem Drucke dieses äußeren, nicht aus ihm selbst stammenden Bildungsideales nachgibt oder sein eigenes, ursprüngliches Erleben dagegen durchsetzt. Es kann vorkommen, daß er sich vollständig von jenem Ideal dahintreiben läßt und sich damit begnügt, dessen Gehalt einfach nachzuerleben, und derartige Werke pflegen denn auch in ihrer Wirkungskraft mit dem Schwinden jenes Ideals zu verblassen. Es kann aber auch der Fall eintreten, daß der Künstler sich zwar gleichfalls noch an jene Tradition hält, sie jedoch mit der Urkraft des eigenen Erlebens durchdringt und dadurch umbiegt und erweitert. Typisch dafür sind Mozart's Klavierkonzerte aus den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts: sie verkörpern noch fühlbar das Ideal der alten Ge-

sellschaftsmusik, aber es ist bereits persönlich gefaßt und gedeutet. Natürlich gibt es zwischen diesen verschiedenen Arten des Erlebens zahlreiche Misch- und Übergangsformen. Es kann z. B. ein Künstler von einem überlieferten Bildungsstoff ausgehen und ihn doch mit seinem eigenen Urerlebnis so durchglühen, daß er nur noch wie ein Schatten daneben herläuft, wie dies im Gluck'schen Musikdrama der Fall ist. In allen diesen Fällen hat der Biograph nicht allein das Amt des Historikers, sondern auch das des Psychologen auszuüben.

Ein weiterer wichtiger Punkt, über den er sich vor seiner Arbeit klar werden muß, betrifft das Wesen des künstlerischen Schaffens, besonders was den Anteil des sogenannten Kunstverstandes und der Phantasie betrifft. Soviel mit diesen Ausdrücken operiert wird, so wenig Klarheit herrscht über die Art des Zusammenwirkens dieser beiden Kräfte. Die eine Partei leugnet jede Beteiligung des Kunstverstandes zugunsten der Phantasie, die andere nimmt, ziemlich rationalistisch, ein sozusagen umschichtiges Arbeiten beider an. Hier gilt es zunächst einmal den Begriff des „Kunstverstandes" schärfer zu erfassen. Versteht man darunter unser Wissen um die Kunst im allgemeinen, so kann er wohl bereits Geschaffenes kritisieren, aber kein einziges Gebilde selbst hervorbringen, weder bei der Aufstellung noch bei der Verarbeitung der Gedanken, er kann die Phantasie zu einem neuen Schöpferakt anspornen, aber ausführen muß sie ihn allein, da sein Gebiet das Erkennen, Wissen und Ordnen, nicht aber das Schaffen ist. Jeder Künstler, der nicht gerade einem triebhaften Naturalismus huldigt, wird ihn in größerem oder geringerem Maße besitzen, aber mit der schöpferischen Potenz als solcher hat er nichts zu tun, sonst müßten ja z. B. die hochgebildeten Künstler der Romantik den Klassikern unbedingt überlegen sein. Man soll diesen Kunstverstand gewiß nicht unter-, aber auch nicht überschätzen, denn er hat es mit Gesetzen und Regeln zu tun, die einer bereits geschaffenen, also vergangenen Kunst entstammen. Der wirklich schöpferische Musiker aber geht nicht darauf aus, bereits Gesagtes noch einmal zu sagen, sondern darauf, Neues zu schaffen; bewegt er sich einmal, wie dies ja bei allen großen Meistern mitunter vorkommt, ausschließlich unter dem Zeichen der Vergangenheit, so haben wir sofort den Eindruck des weniger Lebendigen, des „Akademischen". Jenes Neue aber wird er wiederum mit der Phantasie allein nicht erzeugen können. Denn jedes Kunstwerk ist Schöpfung und Gliederung zugleich, und zu dieser Gliederung bedarf es allerdings wieder einer Art von „Kunstverstand", die sich aber von jener andern grundsätzlich dadurch unterscheidet, daß sie ihre Gesetze und Regeln nicht von der vergangenen Kunst holt, sondern aus der Richtung des jeweilig neu zu schaffenden Werkes, mithin der Tätigkeit der Phantasie parallel läuft. Jeder aufmerksame Hörer kann die Wirksamkeit dieses „schöpferischen Kunstverstandes", wie man ihn im Gegensatz zu jenem rein kritischen nennen könnte, selbst verfolgen, wenn er dem den einzelnen Motiven innewohnenden Drang, sich zu größeren Gliedern zusammenzuschließen, seine besondere Aufmerksamkeit schenkt. Es hat in der Musikgeschichte ganze Perioden gegeben, wo dieser „schöpferische" Kunstverstand an Bedeutung für das Kunstschaffen sogar die Gebilde der Phantasie überwog. Man denke an die berühmten „Plagiate" Händel's. Hier liegt eben das Schöpferische nicht in der Erfindung, sondern in der Gliederung und Entwicklung.

Das alles sind Vorfragen, die der Biograph lösen muß, wenn er überhaupt zu

seinem Gegenstand die richtige Stellung gewinnen will. Auch hier wird er sehr bald merken, daß der gefährlichste Feind, der ihm droht, die Schablone und das damit verbundene Vorurteil ist. Seine Aufgabe ist nicht, in das Gesamtwerk eines Künstlers nach seinem eigenen Geschmack Dinge hineinzulesen und darnach seine Zensuren auszuteilen, sondern den darin beschlossenen lebendigen Gehalt, so weit es ihm möglich ist, herauszuholen. Dazu ist aber nötig, daß er sich darüber klar ist, was daran wesentlich ist und was nicht. Natürlich ist dabei unbedingte Voraussetzung, daß er den ganzen Tatbestand kennt, nur dann hat er das Recht zur Kritik, die ja dem Buchstaben nach nichts anderes bedeutet als die Kunst des Unterscheidens. Es ist ein Fehler so vieler Biographien, daß sie ganz wahllos Stoffmengen auftürmen und den Weizen nicht von der Spreu zu sondern wissen. Was aber einer als Biograph bedeutet, zeigt sich nicht darin, daß er möglichst viel Tatsachenmaterial zusammenbringt, sondern in der Art, wie er es zu sichten und zu gestalten versteht, nicht in der Vielheit des Gebotenen, sondern in der Auswahl; sie ist das beste Kriterium dafür, was er an der betreffenden Erscheinung wirklich für lebendig hält. Wir müssen auch in der Biographie vom bloßen Sammeln und Wissen zum Gestalten vordringen. Sie wird damit vom Anfang an auf eine breitere Basis treten und sich nicht mehr mit der seelischen Entwicklung des einzelnen Künstlers, geschweige denn mit einer Aufzählung einzelner Kunsttatsachen begnügen.

Das Hauptproblem der Biographie ist bekanntlich das Verhältnis der Einzelpersönlichkeit zur Gesamtentwicklung. Früher war man der Meinung, die Summe der Wirksamkeit der einzelnen historisch gegebenen Künstler mache die Musikgeschichte aus, eine bekannte neuere Theorie will dagegen den Künstler lediglich zum Erzeugnis seiner Abkunft und Umgebung stempeln, die moderne Stilgeschichte endlich neigt dazu, ihn zum Vollstrecker der dem Organismus der Tonkunst innewohnenden Gesetze zu machen. Zunächst bleibt der Satz zu Recht bestehen, daß die eigentliche Bedeutung eines Künstlers in dem liegt, wodurch er sich von der Masse unterscheidet; selbst da, wo er Dinge verkündet, die in der Potenz in seiner Zeit oder in seinem Volke bereits beschlossen waren, tut er das stets in einer für jene unerwarteten Weise und ruft dadurch Reibungen und Mißverständnisse hervor. Andererseits geht es aber auch nicht an, die Einzelpersönlichkeiten als das Letzte zu betrachten, sondern wir müssen versuchen, die Kräfte zu erkennen, die in ihnen wirksam sind, die Wirkungen und Gegenwirkungen, die sich in dem Vielerlei von Einzelpersönlichkeiten offenbaren. Das drückt deren Wert nicht etwa herab, sondern bestätigt ihn sogar, denn sie sind die individuellen Symbole, in denen sich die allgemeine Lebensbewegung widerspiegelt. Von diesem Standpunkt hat aber auch die Biographie ihre Aufgabe aufzufassen. Sie soll an einem bestimmten Beispiel diesen Vorgang erläutern und zeigen, welche allgemeinen Kräfte in dieser einen schöpferischen Persönlichkeit Gestalt gewonnen haben. Im Gegensatz zu der horizontalen Linie der allgemeinen Musikgeschichte gibt sie einen Querschnitt durch die lebendige Entwicklung.

Ihre Aufgabe wird somit eine doppelte sein. Sie wird erstens darzutun haben, wie sich im einzelnen Künstlerleben — dies in dem oben genannten Sinne des engsten Zusammenhangs von Leben und Schaffen verstanden — der Geist seiner Zeit und seines Volkes im allgemeinen widerspiegelt, und zweitens, wie dieser Geist in dem Künstler einen persönlichen Ausdruck annimmt.

Die erste Aufgabe hat es mit den Strömungen zu tun, die auch ohne Beziehung auf den einzelnen Künstler geistesgeschichtliche Bedeutung haben. Dazu gehören die zahllosen Imponderabilien, denen er unterliegt, die verschiedenen geistigen Atmosphären, in die ihn sein Lebensgang der Reihe nach hineinstellt und die sein Werden, ihm selbst oft unbewußt, bestimmen. Sie brauchen durchaus nicht immer musikalischer Natur zu sein. Meisterhaft hat z. B. Chrysander das politische Leben Englands geschildert, das auf Händel Einfluß gewann. Bei Bach gehört hierher der Gegensatz zwischen Orthodoxie und Pietismus, bei Mozart das Humanitätsideal seiner Zeit und die Freimaurerei, bei Beethoven der Geist Kant's und der französischen Revolution, bei den Romantikern die zeitgenössische Literatur und Philosophie. In musikalischer Hinsicht kommt da zumeist die jeweilige Organisation der Musikpflege in Betracht, aber auch die Gesamtheit aller der Kunstgattungen, die der Künstler vorfindet, als solcher, sofern es sich nicht um einzelne, für ihn besonders bedeutungsvolle Vertreter handelt. Man sieht daraus aber auch zur Genüge, daß die musikalische Biographie die allgemeine Kulturgeschichte unmöglich entbehren kann. Schließlich ist ja die Musik auch keine Seite des geistigen Lebens, die hinter einem undurchdringlichen Stacheldraht ein selbstgenügsames Sonderdasein führen müßte.

Alle diese Betrachtungen gelten in letzter Linie dem Zeitalter, dessen charakteristische Eigentümlichkeiten, so weit sie sich in der einzelnen Persönlichkeit widerspiegeln, zur Darstellung gelangen. Ohne Zweifel stellt diese Seite an die kritische Fähigkeit des Biographen besonders hohe Anforderungen, wenn sie nicht starre Staffage bleiben, sondern ein lebendiges Bild geben soll. In der Beschränkung der Auslese wird sich auch hier der Meister zeigen, denn der Biograph eines Musikers hat keine selbständige Kulturgeschichte zu schreiben, sondern nur den Künstler in den Kulturkreis hineinzustellen, dem er angehört. Was darüber hinausgeht, kann seine Darstellung nur trüben, nicht fördern.

Ähnlich steht es mit Natur, Landschaft und Volkstum. Der Einfluß, den Anlagen und Sitten eines bestimmten Volkes und Stammes auf den ihr angehörenden Künstler ausüben, pflegt sich dem Blick des Forschers am leichtesten zu erschließen; man denke nur an das lokale Gut, das in Bach's Passionen, ja noch in Mozart's Opern steckt. Schwieriger ist dagegen schon der Einfluß von Natur und Landschaft zu erkennen. Hat es doch in Deutschland ganze Generationen von Künstlern gegeben, man denke an das 18. Jahrhundert, die die Natur nicht aus den Empfindungen ihres eigenen Volkes, sondern aus dem der in der Musik damals herrschenden Italiener heraus schilderten. Erst von der Romantik bricht sich das deutsche Naturgefühl auch in der Musik allgemein Bahn, und der Einklang zwischen Landschaft und Gefühl wird erreicht. Bei Haydn sind noch alle Naturbilder italienischen, d. h. im Grunde antiken Geistes, die Natur, die ihn selbst umgab, kommt kaum in Betracht. Bei Wagner dagegen könnte man aus seinen Naturbildern fast schon allein eine kleine Biographie schreiben, soweit die Stätten seines Schaffens in Betracht kommen, von dem Meerbild des Holländers bis zu den Gebirgsbildern des Rings.

Damit sind wir bereits bei jener zweiten Aufgabe des Biographen angelangt, der Darstellung der persönlichen Gestalt, die Welt und Zeit unter den Händen des einzelnen Künstlers annehmen. Hier handelt es sich nicht mehr um ein bloßes Empfangen, sondern um ein aktives Sichauseinandersetzen des einzelnen Künstlers mit seiner Um-

gebung, um ein selbständiges Weiterbilden bereits vorhandenen Gutes. Daß kein absolutes Neubilden stattfindet, wird allgemein zugegeben, da ja auch das größte Genie an bestimmte, primär gegebene Darstellungsformen gebunden ist, über die der Einzelne nicht hinauskann. Selbst der wütendste Stürmer und Dränger vermag sich von der Tradition nicht loszureißen. Es ist ferner auch ganz natürlich, daß jeder Künstler sich zunächst von dem Strome treiben läßt, ehe er allmählich die Kraft findet, gegen ihn zu schwimmen, und es ist nicht unwichtig, sich die Art zu vergegenwärtigen, wie sich die verschiedenen Meister zur Tradition gestellt haben. Da haben wir eine radikale Gruppe, die sie bewußt ablehnt und den inneren Reichtum in fessellosem Strome auslaufen lassen möchte. So die italienischen Madrigalisten des 16. Jahrhunderts und die modernsten Expressionisten, aber auch Haydn, Schubert und Schumann haben in dieser Weise angefangen. Die zweite Gruppe, Bach und Beethoven an der Spitze, sucht sich dagegen zunächst die Tradition bewußt zu eigen zu machen und von innen heraus zu überwinden. Bezeichnenderweise sind es gerade die großen Willensnaturen der Musikgeschichte: sie gehen zuerst gar nicht darauf aus, absolut Neues zu sagen, sondern das, was sie zu sagen haben, auf den klarsten und überzeugendsten Ausdruck zu bringen. Die dritte, hauptsächlich durch Mozart vertretene Gruppe endlich verfährt ganz naiv, sie überläßt es gleichsam der eigenen Natur, wie sie auf die Tradition reagieren will, bis sie endlich nach längerem Umherflattern sich selbst findet.

Für alle Künstler aber, und besonders für die jungen, ist die Tradition durch einzelne Künstlerpersönlichkeiten vertreten, die in der herkömmlichen biographischen Literatur unter der Rubrik „Vorbilder" geführt werden. Es brauchen durchaus nicht immer selbst Musiker zu sein, wie der Einfluß Jean Paul's auf Schumann oder der Feuerbach's und Schopenhauer's auf Wagner beweist.

Mit diesem Aufspüren von „Einflüssen" und „Vorbildern" ist in der Biographie schon überreichlich viel Unheil angerichtet worden. Namentlich Anfänger machen mitunter geradezu einen Sport daraus, unter Aufbietung ungeheurer Gelehrsamkeit bei einem Meister möglichst viele „Einflüsse" aufzuspüren. Diese werden dann einfach addiert, und damit glaubt man die große Unbekannte, d. h. die Kunst des Meisters selbst, errechnet zu haben. Es ist abermals der „alte Wahn", durch Aneinanderstückeln einzelner zusammengeraffter Tatsachen dem Wesen eines lebendigen Organismus beikommen zu können! Gewiß haben wir die Pflicht, uns über die geistige Herkunft eines Künstlers gründlich Rechenschaft zu geben, aber dazu müssen wir uns doch zunächst darüber im Reinen sein, wie jener Vorgang des „Nachahmens" überhaupt zustande kommt. Es ist ein großer Irrtum, zu glauben, daß hier der blinde Zufall am Werke wäre. Schon der gewöhnliche Sterbliche pflegt ja, bei Lichte betrachtet, nichts nachzuahmen, wozu der Keim nicht bereits in seiner eigenen Anlage steckte. So trifft auch der Künstler instinktiv unter den verschiedenen Möglichkeiten des Anschlusses von vornherein eine Auslese, die für die Erkenntnis seines Wesens von entscheidender Wichtigkeit ist, und zwar nicht allein durch die Meister und Werke, die sie trifft, sondern auch durch die, denen sie aus dem Wege geht. Warum sind z. B. bei Mozart die Spuren Chr. Bach's so ungleich stärker als die Gluck's, der doch an und für sich ein weit bedeutenderer Künstler war? Der Biograph tut sehr gut daran, auch diesen „nicht nachgeahmten Vorbildern" seine volle Aufmerksamkeit zu schenken

und daraus seine Schlüsse zu ziehen. Denn es ist stets ein Stück des eigenen Wesens, was einem Meister aus seinen jeweiligen Vorbildern entgegenstrahlt, und sie sind für ihn weit weniger durch das völlig Neue von Bedeutung, was sie ihm geben, als durch das, was sie an bereits in ihm schlummernden Kräften wecken und bekräftigen. Gerade Künstler von dem inneren Reichtum eines Mozart verlangen instinktiv nach einer solchen Bekräftigung des eigenen Wesens, um über ihre eigenen Bedürfnisse ins klare zu kommen und nicht immer neuen Möglichkeiten preisgegeben zu sein.

Deshalb dürfen jene Vorbilder aber auch nicht, wie das so häufig geschieht, als leblose Modelle aufgefaßt werden, die der Künstler einfach abzeichnet, sondern als lebendige Kräfte, die in Wechselwirkung mit dessen Individualität stehen. Der Ausdruck „Vorbild" ist deshalb nicht glücklich gewählt, weit besser trifft den Kern der Sache die Redensart, daß ein Künstler sich zu dem und dem Meister besonders „hingezogen" fühlt. Außerdem sind aber die Vorbilder dadurch, daß sie „nachgeahmt" werden, keineswegs ihrer Wirkungskraft beraubt, sondern leben mit einem Teil ihres Wesens in der Kunst des Nachahmers, wenn auch in veränderter Gestalt und mit anderen „Einflüssen" zu einem neuen Ganzen umgeschmolzen, weiter, und auch hier ist es die Aufgabe des Biographen, nicht bloß Tatsachen festzustellen, sondern die hier sich vollziehende Kräftebewegung zu verfolgen. Um bei dem Beispiel Mozart's zu bleiben, der wohl von allen die meisten „Vorbilder" gehabt hat, so sind Meister wie Chr. Bach, Schobert, Piccinni, Paisiello für den heutigen Laien nicht viel mehr als leere Namen. Für Mozart dagegen, in dessen Entwicklung sie eine so große Rolle spielen, waren sie Wesen von Fleisch und Blut, lebendige Kräfte, in jedem von ihnen fand er ein Stück seines eigenen Wesens wieder, und von jedem ist ein Stück in den Strom der Mozart'schen Kunst eingegangen (das ist ja auch der ursprüngliche Sinn des Wortes „Einfluß") uud hat sich, so wenig wir uns dessen auch bewußt sein mögen, dadurch bis auf heute lebendig erhalten. Der Biograph darf sich also nicht daran genügen lassen, von dem Lichte des großen Meisters einen bescheidenen Strahl auch auf sie fallen zu lassen, sondern muß bestrebt sein, sie als selbständige Einheiten und Kräftequellen zu erfassen, er muß sie in seiner Darstellung wieder als das erscheinen lassen, was sie für Mozart selbst gewesen sind. Nur so vermag er dem Lebensprozeß, der sich hier abspielt, gerecht zu werden. Selbstverständlich bleibt ihm dabei auch die Aufgabe nicht erspart, zwischen Individualstil und allgemeinem Zeit- und Volksstil zu scheiden, eine Aufgabe, die gerade bei kleineren Meistern besonders schwierig ist und eine genaue Kenntnis des ganzen Tatbestandes voraussetzt. Auch wird es häufig vorkommen, daß sich bei einem Meister für einen bestimmten Zug seiner Kunst verschiedene Quellen ergeben. Auch hier wird man sich nicht mit einer einfachen Aufzählung begnügen dürfen, sondern zu untersuchen haben, von welcher dieser Quellen die lebendigste Kraft ausgegangen ist. Kurz, dieses ganze Verhältnis von Vor- und Nachbild darf nicht einseitig vom Standpunkt des Nachbildes aus betrachtet werden, wie man es früher, unter ersichtlicher Nachwirkung der alten Kunstgeschichte, gewohnt war, sondern im Sinne lebendiger Wirkung und Gegenwirkung. Nur so wird der ganze Vorgang des Zufälligen und Willkürlichen entkleidet und gewinnt das Gepräge des Organischen und Gesetzmäßigen, auch da, wo, wie z. B. beim jungen Mozart, das äußere Bild zunächst einen chaotischen und verwirrenden Eindruck macht.

Auch der Stärkegrad dieser Einflüsse ist verschieden, sowohl was die verschiedenen

Altersstufen eines Meisters als die einzelnen Vorbilder anlangt. In der Jugendzeit äußert sich jene Anziehungskraft mit dumpfem Instinkt, später mit zunehmender Bewußtheit; die früheren Vorbilder pflegen sich ferner auf den ganzen Lebensinhalt des Meisters zu beziehen, die späteren nur auf die Form, in der sich sein bereits fest erworber Lebensinhalt äußert. Die einen erweitern ferner nur den Bereich des theoretischen Kunstverstandes (s. o.) eines Meisters, andere regen ihn ganz allgemein nach einer bestimmten Richtung hin an, wieder andere wirken zunächst mit magischer Gewalt, um dann allmählich wieder zu verblassen, und nur eine beschränkte Anzahl pflegt ihn durch sein ganzes Schaffen zu begleiten. Das alles wird bei jedem einzelnen Künstler wieder ein verschiedenes Bild geben, so daß schulmeisterlicher Schematismus gerade in diesem Punkt weniger am Platze ist denn je.

Jedenfalls darf aber bei allen Untersuchungen dieser Art nicht vergessen werden, daß über der Psychologie der einzelnen Künstler, so wichtig sie für den Biographen ist, noch etwas Höheres steht, nämlich die lebendigen Wirkungen und Gegenwirkungen, die sich in diesem Spiel persönlicher Kräfte vollziehen. Sie erkennen wir aber nur, wenn wir über der Entwicklung des einzelnen Künstlers nicht seine Gestalt vergessen. Hier liegt die Kehrseite des sonst so überaus fruchtbaren Entwicklungsgedankens, die sich schon mehr als einmal gerade in der Biographie fühlbar gemacht hat. Wenn wir von einer Pflanze genau die Art und die Gesetze ihres Wachstums kennen, so kennen wir damit noch lange nicht ihre Art als eines besonderen Pflanzentypus. Ganz ähnlich ist es mit der Kunst großer Meister. Bach, Mozart, Beethoven sind, wie alle Genies, Typen für sich gewesen, Einheiten, in denen verschiedene Seiten des deutschen Wesens eine bestimmte persönliche Gestalt angenommen haben. Es ist nun gewiß von hohem Wert, den Verlauf ihrer Entwicklung kennen zu lernen, aber nicht minder wichtig ist es, sich klarzumachen, was sie als Ganzes sind, was ihr eigentliches Wesen ausmacht. Nur dann vermögen wir ja auch in ihrer Entwicklung zu unterscheiden zwischen dem Zufälligen, nur Historischen, und dem Wesentlichen und Lebendigen. Zu dem Zufälligen aber gehören die äußeren Erscheinungsformen der Kunstwerke als solche. Aus der äußeren Reihenfolge der Werke allein läßt sich im Grunde genommen keine Entwicklung eines Künstlers ableiten, denn sie stellen stets etwas Fertiges, Abgeschlossenes dar, was zum großen Teil, wie uns die Stilgeschichte gezeigt hat, seinen eigenen, von den Persönlichkeiten unabhängigen Gesetzen folgt. Sie stellen auch in ihrer Aufeinanderfolge einzelne Äußerungen eines bestimmten Lebens dar, aber nicht dieses Leben selbst. Als Ganzes ist uns dieses nur in der Persönlichkeit erkennbar, nur bei ihr kann von einer Entwicklung und von einer Gesamtgestalt zugleich die Rede sein. Dessen muß sich auch der Biograph stets bewußt bleiben. Sehr treffend sagt Schiller einmal: „Den Schriftsteller überhüpfe die Nachwelt, der nicht größer war als seine Werke."

Was endlich von den meisten Biographen überhaupt vergessen wird, das ist das Seitenstück zu jenen „Vorbildern", nämlich die Wirkung des Künstlers auf Mit- und Nachwelt. Es kommt hier weniger auf die Bildung eigentlicher „Schulen" an, die erfahrungsgemäß gerade bei den größten Genies sehr oft ausbleibt, als auf die Anziehungskraft, die von dem durch sie vertretenen Typus ausgeht. Sie gehört so gut zu seinem Leben wie seine „Vorbilder" und seine „Entwicklung", und damit auch in seine Biographie. Denn sie zeigt uns, wie seine Gestalt sich in Persönlichkeiten wider-

spiegelt, die von Haus aus ganz anders geartet sind. Nur drohen hier, fast noch in stärkerem Grade, dieselben Gefahren wie bei den Vorbildern: mit dem Aufspüren einzelner oberflächlicher Züge, der „Reminiszenzenjägerei", ist's nicht getan. Wer heutzutage fast auf jeder Seite einer Partitur Tristanmotive bringt, mag Wagner seine formale Technik geschickt abgelauscht haben, seines Geistes hat er damit noch lange keinen Hauch verspürt. Diese Fernwirkungen eines Künstlers in die Zukunft sind für die Geschichte und für ihn selbst nicht minder bedeutungsvoll, als seine Beziehungen zur Vergangenheit. Jedes Genie erscheint zunächst als Vollender, was es dann aber über seine Zeit hinaushebt und mit der Zukunft verbindet, besteht nicht in einer an und für sich vollständig fertigen, neuen Kunst, sondern in einer neuen Richtung und in der Energie, mit der sie durchgesetzt wird. Was z. B. das 19. Jahrhundert in seinem bewegten Verlauf alles aus Beethoven herausgelesen hat, steht großenteils gar nicht in seinen Werken, sondern war nur als zukunftskräftiger Keim in ihnen enthalten, der sich ganz allmählich im Verlaufe der Geschichte entfaltet hat.

Es sind große und mannigfache neue Aufgaben, die des Biographen auch in Zukunft harren. Wer die Biographie heutzutage als veraltet abtun will, handelt mehr zielbewußt als richtig, denn er trifft nur ihre überholte Art der Behandlung, nicht aber ihr Wesen. Sie ist als Spezialgebiet der Forschung auch heute nicht bloß möglich, sondern geradezu notwendig; der Verzicht auf sie bedeutete eine empfindliche Lücke. Nur dürfen wir uns durch die Autorität der älteren großen Biographen nicht dazu verleiten lassen, auf deren Lorbeeren auszuruhen. Ihre bleibende, vorbildliche Größe besteht nicht in ihrer Methode und den damit erzielten äußeren Ergebnissen, sondern in dem Ernst und der Hingabe, mit denen sie ihres Amtes gewaltet haben. Was ihnen aber für lebendig galt, ist es für uns nur noch zum Teil — oder bisweilen auch gar nicht mehr. Es ist eine arge Täuschung, zu glauben, irgendein Biograph, und wäre er auch der allerbedeutendste, wäre imstande, uns den „echten" Bach, Mozart oder Beethoven wieder zu schenken. Die in ihnen verkörperten Lebenseinheiten werden uns in ihrem Kern stets unerreichbar bleiben; was wir mit unseren begrifflichen Untersuchungen davon erfassen können, ist nur ihr farbiger Abglanz, und der schillert für jede Zeit wieder in anderen Farben. Ohne diese Resignation wird kein Biograph seiner Aufgabe genügen können. Aber die Pflicht haben wir wenigstens, ehrlich gegen uns selbst zu sein und uns Rechenschaft zu geben, was an unseren großen Meistern für uns wirkliches Leben und was bloße historische Erinnerung ist. Der Biograph entfernt sich dabei in seinen letzten Zielen gar nicht so weit von dem „ausführenden" Künstler, denn auch dieser gibt uns nicht den „echten" Beethoven, sondern nur eine Brechung des Beethoven'schen Wesens in seiner eigenen, von Hause aus anders gearteten Individualität. Was aber dem Biographen von heute besonders not tut, ist nicht bloß Beherrschung des Stoffs und Einsicht in die geschichtlichen Tatsachen, sondern vor allem auch Wille und Fähigkeit zum Sichten und lebendigen Gestalten, die aus dem eigenen Vermögen des künstlerischen Erlebens entspringen. Hier liegt eine seiner Hauptaufgaben für die Zukunft. Denn jede Art von Geschichtsschreibung hat es nicht mit dem Toten zu tun, sondern mit dem Lebendigen.

Bericht über die zweite Jahresversammlung

der Mitglieder des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung, Bückeburg, 19. bis 21. Juni 1920

Von

Hermann Matzke, Breslau

Die offiziellen Veranstaltungen anläßlich des 4. Stiftungstages des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg begannen — nachdem bereits der Vorabend Mitglieder und Gäste zu gegenseitiger Begrüßung im „Casino" zwanglos vereint hatte — am Sonntag, den 20. Juni vormittags mit einer Gesamtsitzung von Senat und Mitgliederschaft im Lesesaal des Instituts. Die eingehenden Beratungen dauerten von 9,30 vorm. bis 2,15 nachm.

Die Fachausschüsse wurden durch Neuwahl für 1920 folgendermaßen besetzt:

Fachausschuß für Ästhetik: Schering, Schmitz, Stumpf.
„ „ antike Musik: Abert, Kroyer.
„ „ mittelalterliche Musik: Abert, Kroyer, Schering.
„ „ Musik des 16./17. Jahrhunderts: Einstein, Sandberger, Schering, Schmitz, Schneider, Schwartz.
„ „ Musik des 18. Jahrhunderts: Schiedermair, Schneider, Schünemann.
„ „ neuere Musik: Altmann, Balling, Sahla, Sandberger, Schiedermair, Schünemann, Wolffheim.
„ „ katholische Kirchenmusik: Kroyer, Müller, Weinmann.
„ „ protestantische Kirchenmusik: Herold, Schering, Schneider, Smend.
„ „ Oper: Friedlaender, Kretzschmar, Sandberger, Schiedermair.
„ „ Lied: Bolte, Friedlaender, Kretzschmar.
„ „ vergleichende Musikwissenschaft: Schünemann, Stumpf.
„ „ bibliographische Angelegenheiten: Altmann, Schneider, Schultz, Schwartz, Wolffheim.
„ „ Universitätsschriften: Abert, Friedlaender, Kretzschmar, Sandberger.
„ „ Instrumentenkunde: Sachs.
„ „ Leitfäden für den Universitätsunterricht: Abert, Sandberger, Schering, Schneider.

Weitere Sitzungen des Institutsvorstandes, des Senats und der Schriftleitung des „Archivs für Musikwissenschaft" zogen sich bei der Überfülle des zu berücksichtigenden Stoffes bis in die Abendstunden hin. Deshalb, und auch wegen der Eilsener Verpflichtungen des Städtischen Orchesters, konnte der Beginn des vorgesehenen Kammerkonzerts erst auf 9 Uhr abends angesetzt werden. Der Abend bot ausschließlich Werke zweier alter Bückeburger Meister, des Giovanni Battista Serini, „Kompositeur" des Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe, und Friedrich Bach's,

(1732—1795), des sog. „Bückeburger Bach", Kapellmeister des Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe. Das von Prof. Dr. G. Schünemann entworfene Programm mußte der vorgerückten Stunde wegen um zwei Nummern gekürzt werden. Immerhin ließ das Gebotene von der reichen Kunst der beiden Meister einen charakteristischen Querschnitt erkennen. Um den unter der Leitung von Dr. H. Matzke-Breslau stehenden Abend machten sich verdient die Herren Prof. Schünemann als Flötist, mit solistischer Unterstützung des hiesigen Kammermusikers Herrn Fritz Sauermilch, der treffliche Bachsänger Georg A. Walter-Berlin, ferner von einheimischen Kräften Frau Clara Holst (Klavier), Herr Konzertmeister Paul Kießling (Violine), Herr Kammervirtuose George v. Fossard (Viola) und nicht zuletzt ein kleines Kammerorchester, bestehend aus Mitgliedern des Städt. Orchesters (ehem. Hofkapelle).

Hatte der Abend im Collegium musicum einen Begriff verklungener Alt-Bückeburger Kunst zu geben versucht, so entwickelte sich im Anschluß daran im gegenüberliegenden Kavalierhause unter der belebenden Schirmherrschaft der Hauspatronin, Frau Prof. Rau, ein überaus anmutiges Bild gegenwärtiger Bückeburger Geselligkeit, das durch die edle Gesangskunst Georg A. Walter's eine weihevolle Bereicherung erfuhr.

Mit einer stimmungsvollen Einleitung wurde der folgende Tag anläßlich der Kranzniederlegung an den Gräbern Friedrich Bach's († 21. Juni 1732) und Iwan Müller's eröffnet. Herr v. Fossard hielt am Grabe des letzteren eine kurze, warmherzige Ansprache.

Ein leise einsetzender Regen mahnte nun die Teilnehmer zu rechtzeitigem Erscheinen bei der im Anschluß hieran festgesetzten öffentlichen Sitzung im Fürstl. Musikgebäude. Dieser zum ersten Male öffentliche Festakt wurde eingeleitet durch das Air aus der Ouverture (Suite) Nr. 3 für Streichorchester und Generalbaß von Joh. Seb. Bach, unter Leitung von Dr. H. Matzke-Breslau ausgeführt vom Kammerorchester des Vorabends. Hierauf begrüßte Hofkammerpräsident Graf v. Reischach im Auftrage des Fürsten die Festversammlung. Der Direktor des Forschungsinstituts, Prof. Dr. C. A. Rau, führte sodann in Erstattung seines Jahresberichts Folgendes aus:

„Hochgeehrte Anwesende! Auf die vorjährige erste Vollversammlung der Mitglieder des Instituts im Fürstlichen Schloß hat der Stiftungs-Vorstand beschlossen in diesem Jahre eine öffentliche Sitzung folgen zu lassen. Er glaubt damit Wünschen weiterer Kreise zu entsprechen, die wiederholt geäußert waren, aber solange unberücksichtigt bleiben mußten, bis die Stiftung „den Anfängen widerstanden" hatte. Heute sind drei Jahre verflossen, seit S. H. D. Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe das Institut für musikwissenschaftliche Forschung ins Leben gerufen hat; die bedeutendsten Gelehrten des In- und Auslandes bilden seinen technischen und künstlerischen Beirat, man nennt und beschreibt es in vielen Ländern und Sprachen; heute erscheint es uns nicht mehr unbescheiden, sondern als Pflicht, hier öffentlich über die wichtigsten Vorgänge, Arbeiten und Beschlüsse des Geschäftsjahres 1919—20 zu sprechen.

Von Ereignissen nenne ich den Tod unseres ordentlichen Mitgliedes Hugo Riemann am 10. Juli 1919, die gütliche Lösung unseres Verlagsvertrages mit dem Leipziger Hause Breitkopf & Härtel und den Abschluß eines neuen zehnjährigen Vertrages mit C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung in Leipzig, die mit der ideellen und materiellen Unterstützung des Institutes vollzogene Gründung einer Musikschule — ihrem Kuratorium gehören die beiden Mitglieder unseres Vorstandes an, Prüfungskommissar ist der Ständige Sekretär unseres Senates, — die Genehmigung unserer Stiftungs-Urkunde durch die Schaumburg-Lippe'sche Landesregierung, eine Spende der Stadt Zeitz von 1000 Mark zugunsten eines ihre Musikgeschichte be-

handelnden Werkes von Prof. Arno Werner=Bitterfeld und den mit Unterstützung des Instituts vollendeten Bau einer neuen Orgel in der Bückeburger Stadtkirche.

Über die Arbeiten der einzelnen Abteilungen des Instituts habe ich Folgendes zu berichten: Für das Archiv verzettelte KMD. Karl Paulke=Meiningen die alten Musikalienbestände und Archivalien der Nieder=Lausitz, Prof. Kroyer=München beendete die Durchsicht der Fugger=schen Domanialkanzlei in Augsburg, Dr. Theodor W. Werner=München die der hannoverschen Archive und Bibliotheken; Prof. Arno Werner=Bitterfeld setzte die Zettelaufnahme seiner Reiseergebnisse in Thüringen fort. Das Anschauungsmaterial des Archives wächst stetig; mit der Berliner Staatsbibliothek wurde die Herstellung und regelmäßige Zusendung von Dubletten aller photographischen Musikaufnahmen vereinbart.

Unsere Bücherei zählt mit Einschluß des aufgenommenen Teiles der alten fürstlichen Bestände nunmehr rund 8000 Bände, der Zuwachs im laufenden Geschäftsjahre beträgt 3400 Bände; der alphabetische Zettelkatalog wird fortgesetzt. Von wertvolleren Neuerscheinungen nenne ich das Opus chronologicum des Sethus Calvisius von 1685; Geschenke machten Dr. Beckmann=Berlin, Stadtrat Limburger=Leipzig (durch Vermittlung von Prof. Schwartz), Dr. Moser=Halle, Frl. Schütz=Bückeburg, Preußische Staatsbibliothek Berlin, Prof. Werner=Bitterfeld, Prof. Wolf=Berlin. Den gütigen Spendern spreche ich auch an dieser Stelle unsern herzlichsten Dank aus. Unsere Gesangbücher=Sammlung wurde um über 100 teils seltene Stücke vermehrt, die Opernsammlung trotz den fast unerschwinglichen Preisen für Klavierauszüge fortgesetzt.

Das Collegium musicum und die Abteilung für experimentelle Musikwissenschaft mußten auch diesmal gegenüber dringlicheren Aufgaben zurücktreten; wir unterschätzen keineswegs ihre Bedeutung, wollen aber grundsätzlich nur etwas Ganzes leisten, und hierfür fehlten bislang mehrere Voraussetzungen. Von Musikdirektor Rust=Stettin erwarben wir mit gütiger Unterstützung Prof. Seiffert's ein zweimanualiges Pedal=Harmonium mit 15 Registern, welches wir der Musikschule für ihren Orgelunterricht zur Verfügung stellten; Schwester Linchen stiftete uns durch Vermittlung des Herrn Schloßhauptmanns von Engelbrechten eine alte Flöte. Am 12. März d. J. veranstaltete das Institut einen einmaligen Kammermusik=Abend mit Werken seines ordentlichen Mitgliedes Adolf Sandberger=München; aufgeführt wurde das Streichquartett op. 15, die Sonate für Pianoforte und Violine op. 10, das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello op. 20, welches unserem hohen Schirmherrn gewidmet ist, zum ersten Mal aus dem Manuskript, und Lieder: es wirkten mit die Damen Brandt=Rau aus Hannover, Vogelsang aus Utrecht und die Herren Gieseking aus Hannover und Bachmann, v. Fossard, Groß und Kießling aus Bückeburg. Das dritte Symphonie=Konzert des Städtischen Orchesters (ehem. Hofkapelle), ein Mozart=Abend, fand unter Mitwirkung des Institutes und Leitung seines Direktors statt; zur Aufführung gelangte u. a. das wenig bekannte, umstrittene Bläser=Divertimento in Es, Solistin des Abends war Frau Rau=Weber.

Wiederholt, aber noch nicht genügend wurde die Abteilung für Landesangelegenheiten, welche den Zweck hat, Behörden und Private in musikalischen Angelegenheiten zu beraten, in Anspruch genommen. Der Direktor des Instituts ist zurzeit Mitglied des Städtischen Kunstausschusses, 1. Vorsitzender des Städtischen Orchesters und Musikkritiker der Landes=Zeitung.

Fleißig benutzt wurde unsere öffentliche Leihstelle, hingegen ließ der Besuch unseres Lesesaales zu wünschen übrig; fast scheint es, als ob viele Bückeburger sich nicht ins Kavalierhaus hinein getrauten. Der Saal, in welchem auch die jeweils neuesten Nummern der wichtigsten Musikzeitschriften ausliegen, war täglich, während der Heizperiode jeden Sonnabend für das Publikum geöffnet; ausgestellt wurden von auf das Institut bezüglichen Gegenständen: Universitätsschriften unserer Mitglieder und Entwürfe für die Ausgestaltung des Lesesaales von Geheimrat Littmann=München; von auf die Bückeburger Musikgeschichte Bezüglichem: Werke Friedrich Bachs in Autographen, Abschriften, alten und neuen Drucken, sowie alte Programme und Texte, besonders aus der Zeit des Grafen Albrecht Wolfgang; bei Gelegenheit hiesiger Aufführungen: Werke von Mozart, Sandberger und Haydn; schließlich wertvolle alte Drucke, Meisterbilder, moderne Opernpartituren und Faustmusiken.

Unsere photographische Werkstätte vollendete mit freundlicher Unterstützung der Bibliothek des Liceo musicale in Bologna die Tafeln von Ganassi's Regola Rubertina, zweiter Teil

(1543); im übrigen beschränkte sie sich mit Rücksicht auf die herrschenden Preisverhältnisse auf die Aufnahme des notwendigsten Bedarfs.

Auf Vorschlag der Mitglieder beschloß der Vorstand auch für das kommende Jahr eine Anzahl neuer Arbeiten in Erwägung zu ziehen. Er sind dafür in Aussicht genommen:

1. „Forschungen zur Geschichte der Musik in Bückeburg. 1. Teil: Die Regierungszeit des Grafen Ernst 1601—1622."

2. Die Erweiterung der Ausgabe gesammelter Werke Friedrich Bach's zu einer Ausgabe der Musik Alt-Bückeburgs.

3. Der Erwerb der Handschrift „Karl Paulke: Kantoren, Organisten, Kirchenschullehrer im Herzogtum Meiningen".

4. Die Bildung eines besonderen Fachausschusses für die Schaffung von Leitfäden für den musikwissenschaftlichen Universitätsunterricht.

5. Die tunlichste Berücksichtigung der vergleichenden Musikwissenschaft nach Maßgabe der verfügbaren Mittel.

Alsdann wurden zu neuen Senatoren ernannt die Professoren Friedrich Ludwig-Göttingen und Joh. Wolf-Berlin, zu ordentlichen Mitgliedern Dr. Alfred Einstein-München und Prof. Curt Sachs-Berlin, ferner Architekt Richard Sturtzkopf-Bückeburg als künstlerischer Beirat. Schließlich hat der Vorstand nach Abstimmung der Mitglieder und Bericht des Senats den alle 3 Jahre, erstmalig in diesem Jahre, zur Verteilung gelangenden Fürst-Adolf-Preis Prof. Dr. Johannes Wolf-Berlin zuerkannt für seine hervorragende, dem Universitätsstudium junger Musikwissenschaftler eine neue feste Grundlage gewährende zweibändige „Geschichte der Notation".

Im Anschluß an einen vom eben verkündeten Fürst-Adolf-Preisträger, Prof. Joh. Wolf, gehaltenen Nachruf für das am 10. Juli 1919 verstorbene Institutsmitglied Prof. Hugo Riemann-Leipzig, bestieg der ständige Sekretär des Senats, Prof. Dr. Max Seiffert-Berlin das Rednerpult, um in einer Ansprache die „Aufgaben und Ziele des Fürstl. Instituts" zu erörtern.

Hochgeehrte Anwesende!

Zum ersten Male seit Gründung des Instituts lassen heute seine Mitglieder ihre Jahresberatung in den Festklang einer öffentlichen Sitzung austönen. Von hier aus möchten Erinnerungen und Gedanken, die unsern engen Kreis in diesen Tagen bewegen, auch an der gastlichen Stätte dieses anmutigen deutschen Landes einen weiteren Widerhall wecken.

Als 1917 die Absicht unseres hohen Stifters bekannt wurde, dem Schaumburger Lande dies Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu schenken, da zweifelte wohl mancher in und um Bückeburg an der inneren Berechtigung und Notwendigkeit der Neugründung. Die vorhandenen musikalischen Bildungsmöglichkeiten hatten doch bisher ausgereicht, und der Betrieb des öffentlichen Musiklebens deckte doch alle Bedürfnisse; — wozu also ein neues Institut, das hier doch nicht bodenständig ist? Solche oder ähnliche Bedenken wirken vielleicht noch hin und wieder nach, nicht zum Besten des jungen Institutes. Darum müssen wir trachten, ihren Ballast so schnell und gründlich wie möglich über Bord zu werfen. Dazu kann aber keine Gelegenheit willkommener sein, als das uns ehrende Zusammensein heute mit Ihnen. So mag die Betrachtung der „Aufgaben und Ziele des Fürstlichen Instituts" der jetzigen Feierstunde Inhalt sein.

* * *

Unser Institut ist kein aufgepfropftes, fremdes Reis, sondern in Wirklichkeit die Wiederbelebung einer alten Kunsttradition Bückeburgs, zu der die Regierungszeit des Grafen Ernst (1601—22) den ersten Grund legte. Gerade das letztverflossene Jahrzehnt bietet reichen Anlaß zu Erinnerungen an Vorgänge und Zustände, über die nunmehr drei Jahrhunderte hinweggezogen sind. Was Bückeburg alle die Zeit über gewesen ist, verdankt es im Kern diesem vornehm gesinnten Fürsten: Erhebung zur Stadt mit Verfassung und Gerechtsamen, grundlegende Ordnung in Handel und Wandel, Kirchen- und Schulwesen. So peinlich genau er es selbst mit den geringfügigsten ökonomischen Dingen nahm, die seines Hauses und Landes Wohlfahrt betrafen, so großzügig ließ er die durch Fleiß und Sparsamkeit erworbenen Taler rollen, galt es, Stadt und Schloß durch Werke der Kunst zu verschönern und zu schmücken. „Bauen ist die schönste Art, arm zu werden" — lautete sein edelmännischer Spruch. Das Schloßportal, die Bronzefiguren der Schloßbrücke, die ehrwürdige Stadtkirche mit dem alten Orgelprospekt — nicht zu reden vom Mausoleum in Stadthagen und Schlosse Baum — sind ja für jeden Bückeburger täglich beredte Zeugen seines Kunstwollens. Wie tief die Wissenschaft dem Fürsten zu Dank verpflichtet ist für die Gründung der Universität Rinteln, die zwei Jahrhunderte in Flor stand, um dann ihr Erbe an Marburg abzutreten, gehört der Geschichte an. Die Blüte der italienischen Renaissance, deren Bewunderer Graf Ernst war, hätte sich ihm aber nur halb erschlossen, wenn seinem Kunstempfinden nicht auch die Musik gleich nahe gestanden hätte. Sie spielt denn in der Tat eine wichtige Rolle in der mäßigen Zahl seiner Lebensfreuden.

Seit seinem Regierungsantritt in Stadthagen kaum fürs erste wohnlich eingerichtet, nahm er alsbald 1603 einen Trupp englischer Komödianten-Musiker in Dienst, deren Künste damals allenthalben an Fürstenhöfen und in freien Städten besonderen Beifall fanden. Auch Graf Ernst schätzte ihr Können augenscheinlich hoch ein. Er liebte ihre Begleitung hauptsächlich bei den jährlichen Wirtschaftsreisen nach Holstein oder bei Besuchen fremder Höfe, und in gewissen Dingen räumte er ihnen kleine Vorzüge ein, an denen andere Musiker auch gern teilgenommen hätten. Ihr langes Ausharren im gräflichen Dienst bestätigt, daß sie ihrerseits sich hier wohlfühlten. Einer der ältesten unter ihnen, Wilhelm Benthon, blieb trotz des 30jährigen Krieges im Lande und wurde der Stammvater eines Geschlechtes, das bis in unsere Zeit hinein der Bergkirchener Gegend Generationen von Pastoren schenkte.

Die neuere Literarhistorie hat in ihrer Würdigung der durch die Engländer hervorgerufenen Zeitströmung auf die literarisch-schauspielerische Seite ihres Wirkens das Schwergewicht gelegt und das Possenreißerische an ihm grell beleuchtet. Auswüchse des Marktschreiertums sind ohne weiteres zuzugestehen; aber es erscheint mir doch unrecht, die ganze Schar ausnahmslos damit zu belasten, unrecht auch, bei der Beurteilung ihr musikalisches Können nicht mit in Anrechnung zu bringen. Eine wenn auch kleine Anzahl unter ihnen — und dazu gehören die Bückeburger Engländer fast alle — konnte nämlich durchaus den Anspruch darauf erheben, als Musiker voll gewertet zu werden. An den Werken ihrer deutschen Nachahmer, eines Val. Haußmann, Joh. Ghro, Paul Peuerl u. a., ermessen wir noch deutlich den weiten Abstand von ihren Vorbildern hinsichtlich volkstümlich melodischer Erfindung und rhythmischer Gewandtheit. Nicht aus eitler Prahlerei also, sondern mit berechtigtem Selbstbewußtsein

durfte Thomas Simpson auf den Titel seines „Opus Newer Paduanen" von 1617 setzen: „Leichter veracht, als nachgemacht."

Nachdem Um- und Ausbau von Schloß und Schloßkapelle in Bückeburg vollendet war, machte sich Graf Ernst 1608 an die nächste Aufgabe: die Bestellung der Kirchenmusik. Zum Organisator und ersten Leiter berief er den weitgereisten und vielseitig erfahrenen Musiker alter Schule, Conrad Hagius, aus Rinteln gebürtig, also ein Landeskind, und um ihn eine Schar von Musikern, die aus Stuttgart, München, Dresden, Kopenhagen, von den befreundeten Höfen in Cassel, Wolfenbüttel und Lemgo herbeikamen, — vereinzelt Italiener oder Niederländer, zumeist jedoch Deutsche, — ein kleines, aber erlesenes Häuflein, in dem nicht wenige weit über die Erfordernisse ihrer Dienstpflicht hinaus als Komponisten ihren Mann standen. Friedlich hausten sie in der Enge der kleinen Festung unter den Bürgern der Stadt, ob ihrer Kunst wohlgelitten und gerne von ihnen herangezogen zur Verschönerung ihrer Familienfeste. Übers Jahr, so hoffe ich, werden auch wir genügend Gelegenheit haben, das reiche Schaffen dieser Musiker für Kirche nnd Kammer näher wieder kennen und schätzen zu lernen.

Ein unmittelbares Zeugnis dafür, daß Graf Ernst gleich anderen Fürsten der Zeit sich persönlich mit der Ausübung der musikalischen Kunst befaßt habe, liegt nicht vor. Trotzdem steht sein hohes musikalisches Verständnis außer Zweifel. Ihm als dem Schwager übersendet Landgraf Moritz von Hessen eigene Psalmenkompositionen mit einem Schreiben, dessen Wendungen deutlich genug schließen lassen, daß die gemeinsame Wertschätzung der Musik einer der Grundpfeiler ihrer herzlichen Zuneigung war. Auf die konventionellen Anschreiben der Musiker, die mehrfach Graf Ernst ihre Werke widmeten, braucht man kein besonderes Gewicht zu legen, um so mehr auf seinen Briefwechsel mit dem Wolfenbütteler Kapellmeister Michael Praetorius trotz der geringen Anzahl seiner Reste. Wie hätten der fürstliche Landesherr und der schlichte Musikus in politischen, musikalischen und persönlichen Angelegenheiten so freimütig, sachlich und humorvoll-intim ihre Gedanken austauschen können, hätte sie nicht das Band der Musik zu festem Vertrauen geeint? Das beredteste Zeugnis ist aber wohl die zweijährige Bückeburger Episode Heinrich Schützens, des „Vaters der deutschen Musik" im 17. Jahrhundert. Als Sängerknabe in Cassel aufgewachsen, wo ihn Graf Ernst vielleicht schon kennen lernte, wurde er von Landgraf Moritz behufs weiterer Ausbildung zu Gio. Gabrieli nach Venedig geschickt. Jung an Jahren und nicht übermäßig beschwert durch ein schmächtiges Bündel Madrigale als den Hauptnachweis für erlangte Fertigkeit kehrte er heim, um schlichten Organistendienst zu tun. Das kommende Genie des Mittlers neu-italienischer Kunst erkannte Graf Ernst's scharfes Auge sofort. Er eröffnete dem jungen Meister eine Führerstellung in Bückeburg, deren materieller Ertrag des Kapellmeisters Besoldung fast um das Dreifache überstieg — und das just in dem Augenblicke, wo er das ständige Wachsen der Kapellausgaben durch Einziehung zu hemmen entschlossen war! Wie müssen wir bedauern, daß des Grafen Tagebuch von seinen italienischen Reisen verloren gegangen ist: die Schilderung der frisch empfangenen Kunsteindrücke eines solchen Mannes hätte ihn selbst und die Sache zugleich für uns in hellstes Licht gerückt.

Wohl zogen bereits in Graf Ernst's letzten Regierungsjahren die Wetterwolken des großen Krieges am politischen Himmel herauf. Aber sie bedrohten noch nicht

sein Land; durch einen fünfjährigen Schutzvertrag mit Braunschweig durfte er es gesichert glauben. So schickte er denn noch 1620 den begabten Tenoristen Ulich unter lebenslänglicher Verpflichtung zur Ausbildung auf der Theorbe nach Italien. Da setzte der Tod seinem an Arbeit wie politischen Erfolgen reichen und von der Sonne der Kunst verschönten Leben ein frühes Ziel: am 17. Januar 1622 schloß er die Augen, erst 53 Jahre alt. Während der stille Trauerzug in den letzten Märztagen vor dem Mausoleum in Stadthagen anlangte, fielen die kaiserlichen Söldner von Rinteln her raubend und plündernd ins Land. Und nun blieb diesem kein Elend und keine Drangsal erspart; die Kriegsfurie zerstampfte unbarmherzig auch das blühende Kunstleben.

Die folgenden Epochen ebenso zu kleinen Bildern auszumalen, muß ich mir versagen; die Zeit ist gemessen, und für weite Strecken der Geschichte bedarf es erst noch archivalischer Vorarbeit. Es genügt aber für unseren Zweck, den ferneren Verlauf mit groben Strichen zu zeichnen.

Den beiden Kriegsregenten aus der Gehmen'schen Seitenlinie, Jobst Hermann (1622—35) und Otto V. (1635—40) folgte Philipp, der Stammvater der älteren Linie Schaumburg-Lippe (1643—81). Die Zügel der Regierung lagen bei ihm wieder in fester Hand. Sein Mühen um die Erneuerung des deutschen Geistes setzte bei der Jugend ein; gegen ihre Verwilderung drangen Schule und Kirche auf Zucht, Ordnung und Sitte. Demzufolge finden nun die kirchlichen Musikämter des Kantors und Organisten wieder geregelte Besetzung. Ebenso beginnt die Nachfrage nach der Musik des Stadtpfeifers sich zu heben. Die Stelle bekleidet 1678 ein Ludolph Anton Münchhausen; aus der Familie dieses Namens holte sich Friedr. Bach später seine Gattin. Auch ins Schloß zieht die friedliche Kunst wieder ein: das Textbuch eines Schäfersangs für den Geburtstag des jungen Grafen Friedrich Christian 1664 bewahrt das Hausarchiv als erstes Zeugnis neu erwachender Musikpflege.

Friedrich Christian (1681—1728) führten anfänglich Reiselust und Teilnahme an kriegerischen Unternehmungen außer Landes. Die Musik, die ihn draußen gelockt hatte, suchte er daheim alsbald aus Eigenem zu beschaffen. Operntextbücher aus Parma 1686, Modena 1691, Venedig 1692 und 1696, Dresden 1717 beweisen sowohl die zeitgemäße italienische Richtung seines Kunstgeschmackes, wie das Vorhandensein ausreichender Kräfte zu seiner Betätigung. Seiner Gemahlin Johanna Sophie brachte im November 1695 das „sämtliche Collegium Musicum" eine Abendmusik dar, — das ist die erste Kunde des Zusammenschlusses der musikliebenden Gesellschaft Bückeburgs.

Den Grafen Albrecht Wolfgang (1728—18), gleich seinem Vater durch Studium und Reisen im Auslande gebildet — er kannte das London der Zeit Händel's — verband eine vertraute Freundschaft mit Friedrich d. Gr. als Kronprinz in Rheinsberg. Aus dem unlängst veröffentlichten Briefwechsel erfahren wir, daß sich beide gegenseitig ihre Kompositionen übersandten: Friedrich Sinfonien, Albrecht Wolfgang Kantaten. Unser Institut besitzt die Textbücher zu neun Geburtstagskantaten und Oratorien, in die Jahre 1733—39 fallend. An ihrer Komposition wird also Wolfgang Albrecht mehr oder weniger beteiligt gewesen sein.

Die Freundschaft des Vaters übertrug sich auch auf den Sohn, Graf Wilhelm (1748—77). Dieser, als Wirtschaftspolitiker mit dem Weitblick und der zähen Beharrlichkeit seines Ahnen, des Grafen Ernst, begnadet, ging durch die moderne Reform des

Militärwesens im Lande manchem deutschen Fürsten vorbildlich voran. Trotz vielseitiger Tätigkeit war ihm daneben Pflege von Wissenschaft und Kunst Bedürfnis und Erholung zugleich. Er „spielte das Clavier vollkommen", ja dirigierte zuweilen „das gewöhnliche Abendconcert". Der stillen Gemahlin an seiner Seite, Marie Eleanore, war die Musik vollends eine sanfte Trösterin im irdischen Leid.

Anfänglich beherrschten die Italiener unbestritten das Feld — in den maßgebenden Stellen, wie in der aufgeführten Literatur. Gio. Batt. Serini und Angelo Colonna stehen an der Spitze der Kapelle; Sinfonien, Opern, Oratorien, Kantaten, Arien und allerlei Kammermusik von Anfossi, Cimarosa, Galuppi, Hasse, Jommelli, Pergolese, Porpora, Serini u. a. füllen die Programme und bilden in ihrer Reichhaltigkeit noch heute einen Hauptbestandteil des alten Kapellinventars. Besonders erwähnt seien Serini's Aufführung von Porpora's Oratorium „Petrus" am 19. August 1753 und die Bückeburger Druckausgabe der Kantaten Metastasio's von 1770. In dieser Atmosphäre reifte der junge Friedrich Bach, 1750 als Kammermusikus berufen, zu der Fähigkeit heran, von 1756 an die Kapelle zu leiten. Den Höhepunkt seines fleißigen und wertvollen Schaffens auf allen Gebieten der Tonkunst bezeichnet sein Zusammenwirken mit Herder, dem musikalisch feinsinnigen Reformator der geistlichen Dichtung, an den „biblischen Gemälden", die in der Geschichte des deutschen Oratoriums einen Ehrenplatz einnehmen.

Der Tod des Grafen Wilhelm und seiner Gemahlin, der Weggang Herder's aus Bückeburg beraubten das Musikleben zwar starker Antriebe; dennoch behauptete die Kapelle, von Bach geführt, auch unter Graf Philipp Ernst von der jüngeren Linie des Hauses Schaumburg-Lippe (1777—87) ihren Ruf als einer der besten an deutschen Höfen. Nunmehr brachte Bach auch Gluck, Mozart, Haydn, die Mannheimer Sinfoniker Stamitz, Eichner, Fils, Oratorien von Roth, Rolle, Arien von Holzbauer, sogar Opern von Händel zur Geltung. Seinen Lebensabend verschönte das harmonische Verhältnis zur Fürstin Juliane, die statt des minderjährigen Erbgrafen die Regierung übernahm (1787—99). Ich darf es Ihnen mit den Worten des Konsistorialrates Horstig ins Gedächtnis rufen:

„Juliane war, wie alle fein organisierte Menschen, eine vorzügliche Freundin der Musik, sie war mehr — sie war selbst Teilnehmerin an den herzerhebenden Freuden der Tonkunst. Bei der unermüdeten Tätigkeit, womit sie die Sorge für alle Regierungsgeschäfte übernahm, fand sie immer noch einige Stunden, worin sie ihren harmonischen Geist durch Musik erheiterte. So lange unser unvergeßlicher Bach noch lebte, dessen würdige Schülerin sie war, ging dieser fast täglich eine Stunde zu ihr, um ihre musikalischen Studien am Fortepiano zu leiten. Bach war zugleich Direktor einer kleinen Kapelle, worin sich zuweilen Virtuosen bildeten, die an geschickter Behandlung ihres Hauptinstruments mit vielen auswärtigen wetteifern konnten. Von diesen und einigen andern, die sich aus Liebhaberei dazu gesellten, wurden wöchentlich zweimal auf dem Schlosse öffentliche Konzerte gegeben, zu denen jeder Mensch von feiner Bildung freien Zutritt hatte. Außer dieser bestehenden Musik wurde in Bückeburg auch bisweilen ein Oratorium oder ein anderes Singstück aufgeführt, worin unsere Fürstin eine Singstimme mit übernahm. Es gehörte unter die angenehmsten Freuden dieser zärtlichen Mutter, ihre hoffnungsreichen Kinder in der Tonkunst gut unterrichtet zu sehen und sie

auch wohl Proben ihrer Fortschritte in öffentlichen Konzerten ablegen zu hören. Sogar in den schmerzvollen Augenblicken der zunehmenden Krankheit, da es sonst keine Stärkung mehr für die Duldende gab, erquickte sie ein sanftes Quatuor im Nebenzimmer."

Während der Erniedrigung Deutschlands unter französische Fremdherrschaft übernahm der mündig gewordene, nunmehrige Fürst Georg Wilhelm die Regierung (1807 bis 1860). In der Kapelleitung folgen auf Bach Franziskus Neubauer, Wagny, Lübke, Josef Schmidt. Unter ihnen wächst, den sinfonischen Verhältnissen des 19. Jahrhunderts entsprechend, allmählich die Anzahl der Hofmusiker. Zu ihren Obliegenheiten gesellt sich die Kurmusik in dem von Juliane gegründeten Bade Eilsen. Schmidt als Gesanglehrer des Gymnasiums vereinigt mit dem Schülerchor Sangesfreunde aus der Stadt. So kommen, mit Dilettanten als Solisten, am 17. Dezember 1839 Mendelssohn's „Paulus", Oratorien von Händel und Haydn zur öffentlichen Aufführung. Auch das moderne Virtuosentum mit seinen seltsamen, aber häufigen Gegensätzen erlebt Bückeburg in seinen Mauern. Franz Liszt, das größte Klavierwunder seiner Zeit, weilt 1850/51 in Bad Eilsen mit der Fürstin Karolyne Wittgenstein; im Saale des Kavalierhauses (dem Lesesaal des jetzigen Institutes) spielt er vor einer kleinen Schar begeisterter Bewunderer. Wenige Jahre später, am 4. Februar 1854, geht Iwan Müller, der Erfinder der Klarinette mit 13 Klappen und der Altklarinette, nach einem Triumph glänzender Erfolge in der europäischen Musikwelt hier als an seiner letzten Zufluchtsstätte arm und kaum einem zum Leid aus dem Leben.

Fürst Adolf Georg (1860—93) berief an die Stelle des verstorbenen Schmidt den hofmännisch-geschmeidigen, musikalisch aber nicht eben vielseitig gebildeten Geiger, den Russen Jerome Gulomy. Dieser vergrößerte weiter den Streichkörper der Kapelle und richtete ständige Sinfoniekonzerte ein, die den Bückeburgern die Werke der Klassiker, Romantiker und einiger Zeitgenossen vermittelten. Diesem Fortschritt auf der einen Seite entspricht aber auf der andern ein Verfall der Oratorienaufführungen, die anfangs der siebziger Jahre ganz einschliefen. Spätere Versuche Gulomy's und seines Nachfolgers, sie wieder zu beleben, erwiesen sich als vergeblich. Sein Erbe trat 1888 Richard Sahla an. Sein erfolgreiches Wirken, hauptsächlich unter Fürst Georg (1893—1911), haben Sie mehr oder weniger ganz mit erlebt; es gehört Ihrer eigenen Erinnerung an.

Fassen wir diesen geschichtlichen Überblick in ein paar Sätze zusammen. Die Größe der musikalischen Bedeutung, die Städte wie Wien, München, Dresden, Stuttgart, Berlin, unter wesentlich anderen geschichtlichen Voraussetzungen und Wachstumsbedingungen durch das fördernde Beispiel ihrer fürstlichen Kapellen erlangen konnten, wird ja niemand in dem kleinen Bückeburg zu finden erwartet haben. Im Gegenteil, man wird eher erstaunt sein dürfen darüber, daß unter so engen Verhältnissen trotz der verschiedentlichen Ungunst schwerer Zeiten eine so lückenlose Fortentwicklung überhaupt möglich war. Was die Hofmusik während ihres Bestehens geleistet hat, war im großen und ganzen guter, ehrlicher Durchschnitt, der den Vergleich mit dem von anderen ähnlichen Kapellen Erreichten durchaus nicht zu scheuen braucht. Zweimal, soweit sich das bis jetzt übersehen läßt — unter Graf Ernst, dann unter Graf Wilhelm — erhob sich dieser Durchschnitt durch stärkere Schaffenskraft zu noch höherer

Bedeutung, die ihre Wellenkreise über Bückeburg in die musikalische Welt hinaus zog. Somit ist die Kulturmission der Kunstübermittelung, eines der schönsten Vorrechte der deutschen Fürsten, nicht zuletzt und nicht am schlechtesten auch von den Schaumburgern treu erfüllt worden.

* * *

Ein musikalisches Institut auf diesem historischen Boden muß notwendig in der Landesmusikgeschichte der drei Jahrhunderte wurzeln, aus ihr sein Zukunftsziel ableiten und mit ihr die Aufgaben seines Tuns in feste Verbindung setzen. Versuchen wir nun, ihre Art näher zu bestimmen.

Die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts hat auf den Gebieten der Oper und Sinfonie offensichtlich eine gewisse Höhenrichtung eingeschlagen, — die Namen Wagner, Rich. Strauß, Brahms, Bruckner, Mahler kennzeichnen sie. Der Betrieb des öffentlichen Musiklebens hat zudem eine Vielseitigkeit und Ausdehnung erlangt, die uns kaum noch steigerungsfähig erscheinen möchten. Trotz alledem dürfen wir uns aber durch den äußeren Glanz dieser Entwickelung nicht darüber hinwegtäuschen lassen, daß der Musiksinn des deutschen Volkes innerlich in einem stetigen Abstieg begriffen ist. Nur deshalb entzieht sich diese Tatsache vielleicht dem oberflächlichen Beobachter, weil ihm der Vergleich mit anderen Ländern, denen es ebenso ergeht, keinen Maßstab an die Hand gibt.

Bis ins 18. Jahrhundert noch galt allgemein Schaffensfähigkeit als unerläßliches Erfordernis und Merkmal vollwertigen Musikertums, dagegen die bloße Beherrschung eines Instrumentes oder der Stimme, die rein technische Fähigkeit allein als untergeordnete Verrichtung. In dieser Grundanschauung führte die bravourös verflachende, auch Deutschland beherrschende italienische Oper einen Umschwung herbei: das vokale und in seinem Gefolge das instrumentale Virtuosentum erzwangen sich die Gleichberechtigung neben der schaffenden Kunst, häufig genug gar die überlegene Wertschätzung vor ihr. Wellenförmig setzt sich nun die Bewegung nach allen Richtungen hin fort. Waren in den Collegia musica, den Musikkränzlein, den Liebhaberkonzerten Ausführende und Genießende im Grunde noch identisch, so bringt die Abwanderung des häuslichen und geselligen Musizierens in die öffentlichen Säle eine Spaltung beider Parteien zuwege. Die wie Pilze wuchernden Musikbildungsstätten aller Art vergrößern den klaffenden Riß zwischen ihnen. So stehen sich denn am Ende gegenüber die Fachmusiker auf der einen Seite und auf der andern das zu laienhafter Urteilslosigkeit hinabsinkende Publikum. Jene stellen ihre ganze Existenz auf die Ausnutzung der musikalischen Konjunktur, dienen und fügen sich jedem, der ihre Leistung entsprechend lohnt; — dieses verzichtet mehr und mehr auf persönliche Teilnahme und läßt, oft genug kritik- und wahllos, das Kunstprodukt von außen bequem an sich heranbringen. So kann die Operette wuchernd ins Kraut schießen und mit ihren zweifelhaften Darbietungen, unterstützt durch Kino und Kaffeehaus, den Musiksinn weitester Schichten des Volkes infizieren. Die schaffende Kunst verhüllt ihr Haupt. Einige wenige Glückliche, durch Klique und Presse an die Rampe geschoben, umtost der Beifall einer modehungrigen Menge; zahllose andere, die der Geist treibt, ringen im Dunkel vergebens um Anerkennung und Existenz. So sieht in der Hauptfigur die Kehrseite der glänzenden Medaille aus.

Gegen die Lawinengewalt dieser Jahrhundertströmung vermag keine Macht der

Welt einen Damm aufzurichten. Zum Stillstand kommt sie erst, wenn sie sich selbst überlebt. Diesen Zeitpunkt zu beschleunigen, gibt es nur einen Weg: der führt über die deutsche Jugend. Sie muß wieder Musik als eigene Herzensangelegenheit lieben lernen, muß die Fähigkeit und Einsicht gewinnen, zwischen Gut und Schlecht von sich aus zu unterscheiden und freie Wahl zu treffen zwischen erhebender, befriedigender, wertvoller Kunst alter wie neuer Meister und seichter Afterkunst des wechselnden Tages. Der so geläuterte Kunstgeschmack wird ihr einen neuen sittlichen Halt geben, den sie im ferneren Leben bitter nötig braucht, um die ihren Schultern dereinst auferlegte schwere Daseinslast mit Würde zu Ende zu tragen.

Dies große Ziel der Erneuerung des musikalischen Geistes in der Jugend hatte unser Fürst klar und fest vor Augen, als er in der bittersten Stunde seines Lebens gerade die entscheidende Unterschrift vollzog, die des Institutes Zukunft sichern sollte, soweit es in seinen Kräften stand. Es war die letzte Abschiedsgabe für sein Land, würdig des Beispieles seiner Ahnen. Dessen wollen auch Sie gleich uns mit Dank stets eingedenk sein. —

Wie kann nun das Institut an seinem Teil zu diesem Ziele mit hinführen helfen? In erster Linie durch Förderung aller Bestrebungen, die auf Vertiefung der musikalischen Erziehung durch eine neue, triebkräftige Lebensgemeinschaft von musikalischer Praxis und Wissenschaft gerichtet sind. Das armselige Rüstzeug musikgeschichtlichen Wissens an Namen, toten Zahlen und anekdotischem Kram, das die jungen Künstler von ihren Bildungsstätten mit ins Leben nehmen konnten, — es genügt längst nicht mehr. Was not tut, ist vollständige Durchdringung des gesamten praktischen Lehrstoffes mit geschichtlicher Erkenntnis — Verknüpfung der wachsenden Fertigkeit mit steigender Einsicht in Wesen der Form, Besonderheit des Stiles und Zusammenhänge der Entwickelung — Anregung der Schaffensfreudigkeit durch möglichst umfassende Einführung in die überreiche Schatzkammer unserer Vergangenheit. Darin stehen nicht die Klassiker allein, die Deutschland sich und der Welt geschenkt hat, sondern neben ihnen ungezählte Meister, die im Bezirke kleinerer Landschaften ihrer Zeit und Umgebung einst nicht weniger Richtung und Gefühlsinhalt gaben. Wie wir die Bauten unserer Vorväter als Muster reinen Stiles täglich vor Augen haben, wie wir in den Museen und Altertumssammlungen an den Kunstschöpfungen und am Kunsthandwerk der Altvorderen uns erfreuen, ebenso muß das musikalische Schaffen unserer Besten wieder lebendiges, nationales Kulturgut werden, auf das jeder Gebildete mit vollem Bewußtsein und kraft eigener Anschauung stolz ist. Wird so, wie es zu wünschen ist, das technische Können wieder ausgeweitet zur musikalischen allgemeinen Bildung, dann wird das ernsthafte Kunstschaffen unserer Jüngsten nicht mehr um wohlwollendes Verständnis bei der Mitwelt besorgt sein müssen, wird neu erwachen im Einzelnen der Trieb, als wahrer „Liebhaber der Musik" an die Seite des Musikers zu treten, um mit Instrument und Stimme den Vollgenuß des Nachschaffens zu teilen, wird arm sein die häusliche Geselligkeit, in der Groß und Klein sich nicht wenigstens zum schlichten Hauskonzert vereinen kann.

Die Durchführung dieser Bestrebungen setzt eine starke Musikwissenschaft voraus. Niemals aber waren die Gefahren, die ihren Bestand und ihr Wirken in Frage stellten, drohender als gerade in unserer Zeit.

Der Kurswert geistiger Arbeit ist fast auf Null herabgesunken, aufgeschnellt zu

schwindelnder Höhe der ungelernter Handarbeit. Tritt darin keine Rückbildung ein, muß der Zustrom akademischen Nachwuchses, der Methode und Lehrstoff der Musikwissenschaft dem kommenden Geschlechte weiter zu reichen berufen ist, aufs höchste gefährdet erscheinen. Vor Notlagen anderer Art sieht sich der junge Gelehrte gestellt: bei der Unerschwinglichkeit von Papier, Druck und Stich gehört es schon fast zu den Unmöglichkeiten eines Verlegers, Promotions- und Habilitationsschriften, geschweige denn umfangreichere Werke zu übernehmen. Wem darf man es da verübeln, wenn er sich durch gut bezahltes Zeitungsfeuilleton, durch Aufträge zu „populären" oder „aktuellen" Darstellungen von schöpferischer, aber entsagungsvoller Arbeit weglocken läßt? Oder wenn er, statt mühsam zeitraubende Quellenforschungen zu betreiben, durch mühelose, neuartig sensationelle Aufmachung bekannten Stoffes rascheren Ertrag und Erfolg sucht? Die Verlängerung eines solchen Zustandes auf ein Jahrzehnt oder noch weiter hinaus muß die deutsche Musikwissenschaft, die in Ehren bisher ihren bescheidenen Platz behauptete, mit Sicherheit auf ein Niveau herabdrücken, auf dem sie jede Geltung restlos verlieren würde.

In dieser Bedrängnis dem Bundesgenossen beizuspringen, seine Leistungsfähigkeit nach Maßgabe der vorhandenen Mittel erhalten, wenn möglich steigern zu helfen, das ist die weitere Pflicht, die dem Institut in seinem eigensten Interesse obliegt. Hier, wo eine fürstliche Hand den Vertretern aller deutschen Universitäten ein eigenes Heim bereitet hat, darf musikgeschichtliche Vaterlandskunde wohl ihre vornehmste Stätte zu finden erwarten. Auf Förderung durch das Institut muß jede ernste Forschungsarbeit sonst, sofern sie nur in der Richtung seines Hauptzieles gelegen ist, rechnen können. Alles, was dazu dienen kann, Methode und stofflichen Inhalt des Studiums angehenden Akademikern handgerecht zu machen, wird hier mit besonderer Sorgfalt erwogen werden. Ginge es an, so sollte ein Praktikantenjahr im Dienste des Institutes den jungen Doktoren den Beginn ihrer Laufbahn erleichtern. So umschlösse sie, bei aller berechtigten Verschiedenheit der empfangenen Ausbildung, doch zuletzt das gemeinsame Band eines gleichgerichteten Strebens. Danach ihrem Berufe in alle deutschen Gaue folgend, sind sie die natürlichen Sendboten und Träger des Bückeburger Gedankens, der in ihnen und ihren Schülern fortleben und fortzeugen wird zum Heile unserer Kunst und Wissenschaft, zum Segen dieses Landes und unseres gemeinsamen größeren Vaterlandes.

* * *

Das dritte Arbeitsjahr des Instituts ist zurückgelegt. Schwere Stürme sind in der Zeit über es hinweggegangen; nur kühle Besonnenheit des Stiftungsvorstandes vermochte unvermeidlich scheinende Katastrophen abzuwenden. Mit den uns verbliebenen bescheidenen Mitteln wollen wir nun die Vergangenheit in der Zukunft fortwirken lassen. Die ersten Unternehmungen des Instituts zur Verwirklichung dieses Gedankens liegen, soweit sie nicht in Organisation und Verwaltung nur Näherstehenden erkennbar sind, drüben im Lesesaal greifbar vor Ihnen. Soll aus den kleinen Anfängen das Institut sich zu der vollen Bedeutung erheben, die wir ihm wünschen, dann ist die uneigennützige Arbeit und Hilfe seiner Mitglieder nicht Betriebskapital genug; Vertrauen und werktätige Anteilnahme weiterer Kreise müssen hinzukommen. Sie werden dem ehrlichen Streben nicht versagt sein können. Mit dieser

Hoffnung beginnen wir die neue Arbeit und freuen uns des Wiedersehens im nächsten Jahr.

Das Largo aus dem Concerto grosso Nr. 10 für Oboe solo, Streichorchester und Generalbaß von G. F. Händel beschloß alsdann den feierlichen Akt.

Mitglieder und Gäste besichtigten nunmehr mit sichtlichem Interesse eine im Lesesaal des Institutes aufgetane Ausstellung der bisherigen Veröffentlichungen, sowie von Bildern und Schriftproben der Mitglieder. Um 1 Uhr folgten die Mitglieder einer Einladung ins Schloß, wo Prinz Stephan bei der Frühstückstafel den abwesenden Fürsten Adolf vertrat. Nach einer photographischen Aufnahme von Gastgeber und Gästen im Festsaal trennte man sich, um sich für den vorgesehenen Nachmittagsausflug nach Steinbergen und der Schaumburg zu rüsten. Wer sich durch den Regen nicht hatte abhalten lassen, wurde reich belohnt. Im Laufe des Nachmittags wurde der Himmel sichtlich freundlicher und sicherte den Teilnehmern auch äußerlich einen harmonischen Ausklang. Auf dem alten Stammschloß fand Herr Dr. h. c. Scheurleer, das kurz vorher aus Spanien hierher gekommene holländische Mitglied des Instituts, noch überaus herzliche, zuversichtliche Worte für die deutsche Musikwissenschaft, während Prof. Seiffert den herzlichen Dank der Gäste an Prof. Rau und seine Gemahlin zum Ausdruck brachte und Herr Georg A. Walter-Berlin einen weihevollen Abgesang spendete.

Die wiederum nach den verschiedensten Richtungen hin recht ergiebig verlaufene diesjährige Tagung des Forschungsinstituts bewies erneut, daß hier die deutsche Musikwissenschaft ein Zentralinstitut besitzt, das in seiner Art einzig dasteht. Daß Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe auch unter den veränderten Umständen den Weiterbestand des Instituts in hochherzigster Weise ermöglicht hat, sichert ihm den besonderen Dank der in so schwerer unverschuldeter Notlage befindlichen deutschen Wissenschaft.

Ausgegeben am 20. Juli 1920.
Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich Prof. Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstr. 2 II, an den alle Sendungen zu richten sind.

David Gregor Corner und sein Gesangbuch

Eine bio-bibliographische Skizze[1])

Von

P. Robert Johandl O.S.B., Göttweig, Nied.-Österr.

I. Einleitung und Quellennachweis.

In omnibus rebus, quae piis eveniunt, animus verae pietatis virtutibus per carmina ecclesiastica perficitur"[2]). Diese Worte setzt Corner auf die Rückseite des Titelblattes seines Gesangbuches (Fürth 1625) als Motto, das er in der klassischen Vorrede des weiteren ausführt:

„Kleine Kinder in der wiegen / die Grossen in schwerer Arbeit / die Geistlichen in den Kirchen / die weltlichen in jhren Häusern / der König in seinem Pallast / der Soldat im Feld / der Wandersmann bey tag / der Wächter bey der Nacht / der Bawer vnd Handwerker wenn jhnen der schweiß vbers Angesicht laufft / alle diese werden erfrewet / vnd in jhrem weinen / sorgen / leyd / mueh vnd arbeit ergetzet durch ein holdseliges liebliches Gesang."

Lassen sich die Spuren unseres deutschen Kirchenliedes bis in das 9., ja 8. Jahrhundert[3]) zurückverfolgen, und nehmen wir seine sprachliche Entwicklung zugleich mit dem Fortschreiten und Erblühen der deutschen Sprache wahr, seine Melodiebildung aus dem alten Choralgesange, sein Ringen nach sprachlicher und melodischer Selbständigkeit, bis endlich im 12. Jahrhundert der Reichensberger Propst Gerhoh (1148) schreiben konnte: „Die ganze Welt jubelt das Lob des Heilands auch in Liedern der Volkssprache"; am meisten sei dies unter den Deutschen der Fall, deren Sprache zu wohltönenden Liedern geeigneter sei[4]); und kommen uns bei Nennung des deutschen Liedes die Namen in den Sinn, die in aller Munde sind und bleiben, so lange ein deutsches Volk noch atmet, Namen wie Notker und Ratpert, Otfried von Weissenburg, Walther von der Vogelweide, Gottfried von Straßburg, Heinrich Frauenlob, Konrad von Würzburg, Eckhard usw., bis nach Erfindung des Buchdruckes die Liedsammlungen erschienen, deren mehr als dreißig bereits von 1470—1518 bekannt waren[5]): so kann sich das deutsche Volk wie kein anderes rühmen, sich ein Kleinod geschaffen zu haben, das in solch edler Reinheit und Schönheit kein zweites Volk besitzt. „Als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten, hörte

---

[1]) Als Manuskript in der Riemann-Festschrift 1919.

[2]) Justinus, quaest. 107.

[3]) Lindemann, Geschichte der deutsch. Liter. S. 290.

[4]) Janssen, Geschichte des deutschen Volkes, I, 220.

[5]) Ebenda.

euer ‚Christ uns genade‘ auf,“ schrieb um 1150 der Mönch Gottfried an den Bischof Hermann von Konstanz, „und niemand war da, der zu Gott gesungen hätte[1]).“

In der Zeit der Glaubensspaltung wurde das religiöse Lied zum Kampfmittel und verlor zum Teil an Weihe und Schöne. Liedersammlungen und Gesangbücher ergossen sich in Massen über die deutschen Lande: „ist selbige (1. Auflage von Corner's Gesangbuch) in kurtzer Zeit vber 2000 Exemplaria aufffkaufft / vnd hernach keines mehr zu bekommen gewest“, sagt Corner selbst in der Dedikation einer späteren Auflage (1631).

Zu den hervorragendsten Vertretern des katholischen Kirchenliedes zählt Corner, über dessen Herkunft[2]), Leben und Wirken bis zu seinem Eintritt ins Kloster, da er bereits ein gereifter Mann und nicht weniger als acht Lustren durchs Leben gezogen war[3]), noch ziemliches Dunkel schwebt. Selbst über seinen Namen und dessen Schreibweise herrscht bei vielen Autoren und Forschern nicht volle Klarheit[4]), abgesehen davon, daß in den Nachschlagebüchern (Lexika) und Sammelwerken der Name „Corner“ gar nicht verzeichnet ist[5]). Auch in großen Geschichtswerken und solchen deutscher Literatur und Musik sucht man oft vergebens nach diesem Namen[6]), oder es sind ungenaue, ja unrichtige Angaben bezüglich seines Gesangbuches (GB.) zu lesen[7]).

---

[1]) Bäumker, Kirchenlied, I, S. 8; Kienle, Kirchenmusik. Handbuch S. 4.

[2]) Das Datum seiner Geburt ist bis heute noch nicht ermittelt. Selbst in den Handschriften (Mss.) seines Klosters, dem er sechzehn und ein halbes Jahr lang vorstand, sucht man vergebens danach; ebenso wenig kann das Matrikenamt seiner Geburtsstadt hierüber Aufschluß geben.

[3]) „Nach Mitteilungen des H. Abtes Dungel von Göttweig sei im dortigen Archive nichts über Corners Tätigkeit vor seinem Eintritt in den Orden der Benediktiner zu finden.“ (V. Maiwald, Geschichte des Gymnasiums zu Braunau, Wien u. Leipzig, 1912.)

[4]) Ph. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied, V. Bd. zu Nr. 1431: „P. Daniel G. Corner“; Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, Neudruck, Leipzig 1919, I, XXXIV, zitiert aus den mit Druckfehlern reichlich versehenen Exemplar des Corner'schen Gesangbuches (GB.) zu Augsburg (siehe S. 462. Fundorte): „Davit G. C.“; Dr. J. K. Schauer, Geschichte der biblisch-kirchl. Dicht- u. Tonkunst, Jena 1850, S. 501: „D. Georg C.“; Joh. E. Häuser, Gesch. des christl., insbes. des evangel. Kirchenges., Quedlinb. 1834, S. 107: „Cörner“ und beruft sich auf Riederer, Einführung des deutschen Ges., S. 171; P. T. A. Mataușchek, Gesch. des Gymn. in Braunau, Prag 1863, S. 6: „D. Georg C.“; Laur. Wintera, Braunau im Dienste der Kultur, 1904, S. 43 u. 53: „D. Korneruș“, usw.

[5]) Wie z. B. in Brockhaus, Meyer, Pierer. Auch H. Riemann's Musiklexikon, 8. Aufl., bringt diesen Namen nicht. Kornmüller, Lexikon der kirchl. Tonkunst, Brixen 1870, hat nur: „Corner (1625)“; das Kirchenlexikon, Herder-Freiburg, bringt im Artikel „Kirchenlied“ (Bäumker) C. mit drei ungenau bezeichneten Auflagen des GB., während im Konversationslexikon desselben Verlages (1902) dieser Namen nicht erscheint; das Kirchl. Handlexikon (München 1907) gibt über Corner eine erkleckliche Anzahl falscher Daten (mit Berufung auf Bäumker, das kath. Kirchenlied); nicht zu gedenken älterer Enzyklopädien von Aschbach, Gaßner, Gerber, die den Namen C. gar nicht führen, P. Bučelin (Bibliothèque générale, Bouillon 1777, I, 219) mit vielen Ungenauigkeiten, u. dgl. m.

[6]) Nicht erwähnt ist der Name C. in A. W. Ambros, Geschichte der Musik, Gervinus, Gesch. der poet. Nationallit. (Leipzig 1838), Schlosser, Die Kirche in ihren Liedern (Mainz 1851), H. Kurz, Gesch. d. deutsch. Lit. (Leipzig 1859), W. Lindemann, Gesch. d. deutsch. Lit. (Freiburg 1866 u. 1869), R. Schlecht, Gesch. d. Kirchenmus. (Regensburg 1879), H. Brück, Kirchengesch. (Mainz 1884), A. Baumgartner, Gesch. der Weltliteratur (Freiburg 1897—1912), K. Storck, Gesch. d. Musik (Stuttgart 1904), Weiß, Weltgeschichte, usw.

[7]) J. Alzog, Universal-Kirchengeschichte (Mainz 1872, II, 322) kennt, ebenso wie J. Hergenröther, Allgem. Kirchengesch. (Freiburg 1880, II, 485) nur „C. Prior des Klosters Göttweih 1631“; W. Bäumker, II, 41, K. S. Meister (Das kath. deutsche Kirchenl., Freiburg 1891 bzw. 1862) und Dr. A. Mayer (Wiens Buchdruckergeschichte, Wien 1883, I, 278) gelangen zu sieben Auflagen des GB. Corner's durch Erwähnung einer Ausgabe von 1671, die sie dem Kölnischen GB. von G. Stein (1853), Fr. Bollens (Der deutsche Choralgesang, Tübingen 1851, S. 73) und dem W. Gärtnerschen GB. „Te Deum laudamus“ (Wien 1855—1857) entnehmen, die aber nicht existiert. — Dr. Ans. Salzer, Illustr. Gesch. der

Selbst über das Geburts- und Todesjahr gehen die Angaben vieler Autoren auseinander[1]).

Aus der reichen Literatur über das deutsche Kirchenlied (KL.) älterer und neuerer Zeit wären noch viele Namen und Werke zu nennen, die den Sucher nach C. alle im unklaren lassen, deren Erwähnung aber den Rahmen dieser Skizze überschreiten würde.

Nicht besser als den älteren und neueren verdienten Forschern ergeht es dem, der bis auf unsere Tage herauf nach C. und dem Entstehen seines GB. nachsucht. Verläßliche Daten finden sich erst aus der Zeit seines Klosterlebens in Göttweig (8. September 1625 bis 9. Jänner 1648)[2]).

Von den Behelfen, die C. selbst in der Vorrede seines GB. aufzählt, ist am Orte seiner Tätigkeit als Mönch und Abt kein einziger auffindbar und von seinen diesbezüglichen Handschriften und Dichtungen findet sich keine Spur. Auch Hoffmann von Fallersleben klagt mit Recht[3]): „Auffallend, daß in der Bibliothek des Stiftes Göttweig nichts der Art (Gesangbücher und Handschriften) mehr vorhanden ist. Ich fand nur verschiedene Ausgaben des GB. der mährischen Brüder, dagegen keine einzige von C.'s GB."[4]). Auch an den Orten (Pfarreien), wo C. vor seinem Eintritt ins Kloster sein GB. zusammenstellte und zum Drucke reifen ließ, konnten weder schriftliche Mitteilungen aus den betreffenden Pfarrarchiven noch persönliches Durchsuchen der archivalischen Bücher und Schriften einen befriedigenden Aufschluß geben. Dieses Fehlen aller Quellen läßt sich damit erklären, daß das Archiv des Stiftes nicht mehr in seinem ungeschmälerten Bestande erhalten ist und zahlreiche, wertvolle Originalurkunden durch Brand zerstört worden sind[5]). Auch das Diarium Schenggl's[6]) (IV, 628) erwähnt ein „neues Archiv der Kanzellarie" und kann deshalb über die uns hier interessierenden Gegenstände keine bemerkenswerten

---

deutsch. Lit. (Wien, Leo-Gesellschaft, ohne Jahreszahl) merkt an, „C. habe sein GB. 1631 verfaßt" (anstatt 1625), während die „Scriptores Universitatis Viennensis" (1740 u. 1742), Pars III, 43, woraus der viel zitierte Magd. Ziegelbauer (Historia Rei literariae, 1754) seine Angaben über C. wörtlich kopierte, dessen Haupt- u. Lebenswerk, sein GB., gar nicht erwähnen.

[1]) Die „Allgemeine deutsche Biographie" (A. D. B.), Leipzig 1875—1891, bringt hierüber unrichtige Bezeichnungen und mit ihr alle aus ihr schöpfenden Autoren, die sich mit dem deutschen Kirchenliede und C. befassen, wie z. B. W. Gärtner (1855—1857), J. Gabler, Die Tonkunst in der Kirche (Linz 1883) und dessen „Neue geistliche Nachtigall" (Linz 1884), W. Bäumker (1886) und auch neuere Zeitschriften, wie „Musica divina" (Wien-Klosterneuburg 1915, S. 301), „Musica sacra" (Regensburg 1913, S. 169 und 1917, S. 5ff.) und die schon erwähnten Erk-Böhme Liederhort), Jos. Kehrein (Das deutsche kath. Kirchenl., Neuburg a. D. 1874), das „Kirchl. Handlexikon" (München 1907) u. a. führen die unrichtigen Jahres- und Tageszahlen fort, die in den „Scriptores" und Ziegelbauer enthalten sind, woraus wahrscheinlich die A. D. B. geschöpft hat.

[2]) Über C. als Mönch berichten: Manuskriptensammlung der Göttweiger Bibliothek, katalogisiert in 3 Großfoliobänden von P. Vinc. Wörl († 3. Dezember 1861 in Göttweig); Gottfr. Bessel's Chronicon Gottwicense, dessen Prodromus tomus 1732 in Tegernsee erschien. (Vgl. Zeitschrift für Archivkunde, Hamburg 1836, II, 244 und Dr. Edm. Vašiček: Abt Gottfried von Bessel, Wien 1912); Diarium Gottwicense (5 Gr.Fol.Bde, reicht vom 17. Juni 1718 bis Ende 1748, verfaßt von P. Greg. Schenggl, † 4. Oktober 1750). — Siehe hierüber den Schluß dieses Abschnittes —; P. Rupert Krenner: Necrologium Gottwicense (2 Gr.Fol.Bde, reicht bis 1776); die Rotula mortualis und Abt Adalb. Dungel (Topographie von Niederösterreich, Wien 1892, Bd. III).

[3]) Geschichte des deutschen Kirchenliedes, Hannover 1861, S. 491.

[4]) Siehe S. 462 (Fundorte).

[5]) Dr. Adalb. Fuchs, Das Benediktinerstift Göttweig, Salzburg 1917, S. 125.

[6]) Siehe Fußnote 2.

Nachrichten bringen. Schenggl war der Chronist des Stiftes seit dem verheerenden Brande am 17. Juni 1718, der fast den ganzen damaligen Gebäudekomplex in Asche legte. Sein Diarium (mit insgesamt 3318 Seiten) reicht bis Ende 1748 und greift gelegentlich weit in die Hausgeschichte zurück, je nachdem urkundliche Belege oder deren Kopien vorhanden waren. So berichtet das Diar. auch über C., aber erst seit dessen Eintritt ins Kloster. Über Corner's Lebensgang bis zum 40. Jahre (vor Eintritt ins Kloster) bringt es nur ganz vereinzelte Zahlen und über das GB. findet sich in allen 5 Bänden nicht die leiseste Spur, obwohl Schenggl seine Aufzeichnungen schon genau 70 Jahre nach dem Tode Corner's und 42 Jahre nach dem Erscheinen der letzten Auflage (1676) begann. Man mochte wohl damals die Bedeutung dieses Buches verkannt haben, wie denn auch die Scriptores, Ziegelbauer und andere wichtige Quellen des GB. überhaupt keine Erwähnung tun und selbst das Chronicon nur verzeichnet: „Cantus sacri mit Druckprivilegium von Ferdinand III. a. 1646", welche Zahl sich auf das Privileg, nicht aber auf den Druck bezieht.

II. D. G. Corner vor dem Eintritt ins Kloster.

Über diesen Lebensabschnitt Corner's fließen die Quellen sehr spärlich und scheinen sich zum Teil zu widersprechen.

David Gregor Corner wurde (am?)[1] 1585[2] zu Hirschberg[3] in Schlesien von den Eltern Christoph und Martha Corner[4]) geboren. Er hatte drei Brüder, Georg, Christoph und Melchior, die in einer Urkunde vom Jahre 1616 erwähnt werden, während in einer zweiten vom Jahre 1624 nur mehr zwei Brüder, Georg und Melchior, genannt sind[5]). Der junge C. holte sich seine humanistische Bildung „wahrscheinlich" in Breslau[6]) oder in der Klosterschule zu Braunau i. B. Krenner (im Nekrolog) berichtet: Nach Absolvierung der „litterae mansuetiores" [7]) wandte er sich den „severiores"[8]) in Prag zu, und läßt uns damit ebenso im Ungewissen wie alle anderen Zeugen. Das Chronicon, das über rein geschichtliche Ereignisse nur kurze Andeutungen macht[9]), erzählt: „geboren zu H. i. Schl. begab er sich nach Prag zum

---

[1]) Siehe Note 2 S. 448.

[2]) Die Scriptores, Ziegelbauer, Gärtner, Erk-Böhme, Kehrein, Hoffmann, Meister, A. D. B. und alle Autoren, die aus diesen Vorlagen schöpften (Gabler, Bäumker und die unter Note 1 (S. 449) angeführten neueren Zeitschriften) bezeichnen als Geburtsjahr C.'s fälschlich das Jahr 1587.

[3]) „Hirschbergensis Silesius Diœcesis Uratislaviensis" (Breslau) in Diar. I, 447 und II, 674, 676 u. 725; „Cervimontanus" (V. Maiwald a. a.).

[4]) „Cives civitatis Hirschbergensis germanicae" (Mss. Kod. 800, Bd. XIV, Blatt 92a). — Krenner entnimmt den Scriptores das Geburtsjahr: „saeculi sexti decimi Anno supra octogesimum septimo", wozu er in Klammer setzt: „lege quinto, juxta rotulam". — „D. G. C., der 45. Abt von Göttweig, wurde 1585 zu Hirschberg in Schles. geboren" Mss. Kat. Tom. II. S. 101) — das Chronicon, Diarium und die Topographie erwähnen das Geburtsjahr nicht.

[5]) Kod. 800, Bd. XIV, S. 91a u. b.

[6]) So meinen mehrere Autoren (Bäumker III, 350, Mus. div. 1915); „vermutlich in Breslau in den humanist. Fächern gebildet" (A. B. B.); andere vermuten die Klosterschule zu Braunau (unwahrscheinlich, da der dortige Abt Benno v. Falkenberg diese Schule erst 1624 gegründet hat), Maiwald a. a. O.

[7]) Nach klassischem Sprachgebrauche sind dies die philos. und rhetor. Studien.

[8]) theol. u. jurist.

[9]) „Der Titel des Werkes (Chronicon) besagt eigentlich etwas ganz anderes als es in Wirklichkeit ist. Es ist keine Geschichte Göttweigs, sondern kritisches Quellenstudium" (Dr. E. Vašiček). Corner's Geburtsjahr z. B. wird darin gar nicht erwähnt.

Studium der Philosophie, wo er am 28. April 1609[1]) publico atque solenni actu zum Magister artium et Philosophiae ernannt wurde", während die Rotula im schwulstigen Stile schreibt: „Pragensis universae philosophiae dolia propinavit liberaliter, exhausit magistraliter".

Der sehr befähigte und tief religiös veranlagte junge C. zog, mit Hintansetzung der Wiener Universität, nach Graz, um sich dort den Lorbeer der „strengeren" Disziplinen zu holen. Hier verblieb er bis 1614[2]). Die berühmten Jesuiten G. Rumer Thom. Lösch, Georg Elphinston und Wilh. Lamormain waren seine Lehrer[3]).

Nun folgt ein Zeitraum der Unklarheit und Unsicherheit in den Berichten. In der Zeit von 1614—1625 wird C. als Pfarrer von Retz, Mautern, Hainfeld und Nalb, alle in Niederösterreich, genannt. Es erscheint auffallend, daß der Weltpriester C. vier dem Stifte Göttweig inkorporierte Pfarreien zu gleicher Zeit zu pastorieren hatte. Hier möge genügen, folgendes anzumerken[4]): Mit Rücksicht auf die reguläre Disziplin in den Klöstern pflegte man zu C.'s Zeiten und früher an stiftlichen Pfarreien Säkularpriester anzustellen[5]) und der von einer Pfarrei für längere Zeit abwesende Seelenhirte wurde durch einen „Vicarius", im Volksmunde „Gesellenpriester[6])" ersetzt.

Als Pfarrer von Retz erhielt C. die Würde eines Doktors der Theologie an der Wiener Universität (1624)[7]). Im gleichen Jahre wurde er von Kaiser Ferdinand II., samt seinen Brüdern Georg und Melchior in den erblichen Ritterstand erhoben[8]), zum Deputierten der niederösterreichischen Stände und zum Hof- und Pfalzgrafen ernannt[9]) mit außerordentlichen Rechten und Privilegien, z. B. „poëtas laureatos formandi".

Der 39jährige Weltpriester C. erfreute sich also in wissenschaftlichen, künstlerischen und politischen Kreisen hohen Ansehens. In allen Aufzeichnungen aber fehlt jede Mitteilung bezüglich seines Gesangbuches, womit er sich in dieser Zeit (um 1624) schon intensiv befaßt haben mußte, wenn nicht die ihm vom Kaiser verliehene „facultas poëtas laureatos formandi" als eine leise Andeutung anzunehmen ist, daß man ihn auch als Dichter und Hymnologen hoch einzuschätzen wußte.

III. D. G. Corner im Kloster.

(8. September 1625 bis 9. Jänner 1648.)

Die Glaubensspaltung des 16. Jahrhunderts zerriß das deutsche Volk in zwei Heerlager, und die Ideen für und wider, Meinungen, Behauptungen, Lehrsätze

---

[1]) Script. u. Ziegelbauer.

[2]) Krenner u. Dungel.

[3]) Mss. Kat. II.

[4]) Für eine genaue, durch historische Belege begründete Darlegung dieser für die Jetztzeit rätselhaft erscheinenden Rechtsverhältnisse und Gepflogenheiten ist in einer Zeitschrift für Musikwissenschaft nicht der geeignete Platz, weshalb sich der Verfasser die Publikation einer Erweiterung dieser Skizze an anderer Stelle vorbehält.

[5]) Fuchs, a. a. O., S. 110 u. 121.

[6]) Dr. Ant. Kerschbaumer, Geschichte des Bistums St. Pölten, Wien 1876, II, S. 520.

[7]) Krenner, Chronic. u. Rotula.

[8]) Chronic.

[9]) Krenner, Mss. Kat. u. Dungel. — Schon früher, 1616, mit 31 Jahren (Kod. 800) erhielt C. einen Adelsbrief („literas Nobilitatis") samt Wappen vom Churfürsten u. Pfalzgrafen Bern. Firenz, als er noch philos. Mag. u. theol. Baccal. war.

aus Kirchen, Universitäten und Studierstuben schwollen bis zum Zerplatzen an und ergossen sich gleich Lavaströmen über alle Gaue und Völker deutscher Zunge. Die Gemüter wurden bis zum Siedepunkte erhitzt, die religiösen Kämpfe griffen auf das politische Gebiet über und gaben den Anlaß zu Streit und Krieg, die an Erbitterung und Dauer ihresgleichen suchten. Es ist wohl selbstverständlich, daß Kaiser, Papst und oberste Gewalten, um diese Land und Völker verheerenden Kämpfe zu beenden oder doch einzuschränken, nach Geistesheroen suchten, die durch Wort und Schrift auf dem Gebiete der Religiosität und des Geisteslebens überhaupt die hochgehenden Wogen glätten sollten. Und in der Tat fanden sich auch in den Klöstern hervorragende und einflußreiche Männer, die in Welt und Kirche hohes Ansehen genossen.

Ein solcher Mann war Georg Falb, Abt zu Göttweig (1612), gestorben zu Wien am 23. Mai 1631. Hoch gebildet, Förderer der Künste und Wissenschaften, tatkräftig und energisch, voll glühender Vaterlandsliebe und Treue gegen die Kirche[1]), erkannte er in Corner einen Mann nach seiner Art. Warme Freundschaft kettete beide Männer aneinander, die sich schon vor dem Jahre 1616 kennen gelernt hatten, da Abt Falb seinem Freunde C. die Pfarreien Mautern und Hainfeld verliehen hatte. Die Ideengemeinschaft mit Falb hat endlich den schon 40jährigen C. bewogen, als Novize in Göttweig[2]) einzutreten (8. September 1625).

G. Falb wurde von Ferdinand II. als Kommissär nach Oberösterreich geschickt (1626), und zwar zuerst nach Lorch a. d. Enns[3]), um, vom Kaiser bevollmächtigt[4]) und vom apostolischen Nuntius in Wien, Karl Caraffa, bestätigt[5]), die Herstellung des religiösen Friedens einzuleiten. Zur Bewältigung dieser nicht leichten und gefährlichen Aufgabe wählte sich Falb zum Mitarbeiter seinen hierin bereits erprobten[6]) Novizen Corner[7]). Während der Abt in Linz das Hauptquartier für seinen geistigen Feldzug aufschlug, zog der Novize nach Enns, Freistadt, Gmunden und Grieskirchen, wo er mit der erregten Bevölkerung harte Kämpfe zu bestehen hatte. Im gleichen Jahre (1626) wurde er unter anderen Drangsalen in Freistadt von rebellischen Bauern gefangen, der Kleider beraubt, blutig mißhandelt und in den Kerker geworfen, wo er bis zur Einnahme der Stadt durch die Kaiserlichen verbleiben mußte. „Ich glaube," ruft er aus, „daß noch kein Göttweiger Novize ein derartiges Noviziat durchgemacht hat, wie ich"[8]). Diese Schwierigkeiten und Gefahren berichtet er in drei rührenden, hochinteressanten und ausführlichen Briefen nach Hause[9]). Im

[1]) „Dr. theol., vir potens in opere et sermone, in reformatione religionis plurimum laborem, curam perioulumque vitae pertulit" (Diar. II, 674).

[2]) Göttweig („Kotwich, d. i. Wohnsitz Gottes", im Volksmunde Kötwein) wurde von Bischof Altmann v. Passau († 8. August 1091) um das Jahr 1074 gegründet (Fuchs, a. a. O.).

[3]) Laureacum, dessen letzter Bischof Vivilo zugleich erster Bischof von Passau wurde (737). (Weber im Kirchenlexikon.)

[4]) „Summa rei commissa Falbio" (Krenner). Diese Kommissäre hatten vom Kaiser den Auftrag, durch kluges Vorgehen die vom alten Glauben Abgefallenen wieder zur Kirche zurückzuführen, und waren mit eigenen Vollmachten ausgestattet. Es wurden ihnen tüchtige, redegewandte Priester beigegeben, welche gleich Missionären über die Unterscheidungslehren predigten. (Kerschbaumer, II, 40).

[5]) „Potestas ipsi facta, ecclesias visitandi et reconciliandi" (Krenner).

[6]) „Vir jam perfectus, probatus et in spiritu consummatus" (Diar. II, 676). „Vir eruditus et consummatus in scientiis (Diar. II, 725).

[7]) „Tunc quidem Novitium, sed his in rebus jam Veteranum" (Krenner).

[8]) In einem Briefe aus Freistadt vom 16. August 1626.

[9]) Der 1. Brief datiert Linz, 17. März 1626; der 2. Linz, 23. April, der 3. Freistadt, 16. August des gleichen Jahres.

dritten Briefe aus Freistadt lesen wir zum erstenmal eine Andeutung über C. als Sänger. Er schreibt, auf seine bloße Einladung hin hätten sich gegen 1000 Protestanten freiwillig den Prozessionen und Bittgängen angeschlossen, wobei er selbst die Gesänge und Hymnen vorsang. Dadurch habe er die Teilnehmer so begeistert, daß sie ihn schon nach dem ersten Liede drängten, weiter zu singen[1]). Endlich gelang es ihm, acht Tage vor dem 8. September nach Hause zurückzukehren.

Am 8. September 1626, dem Jahrestage seines Eintrittes ins Kloster, legte er die feierlichen Gelübde ab, wurde 1629 vom Abte Falb mit der Würde eines Priors und Koadjutors betraut und nahm als solcher in Stellvertretung Falb's an der Versammlung der Benediktineräbte in Regensburg (20. Jänner 1631) teil, um bei der Erneuerung der Benediktinerkongregation mitzuberaten[2]). Bei dieser ununterbrochenen Tätigkeit mußte der Prior C. noch Zeit erübrigen für Redigierung und Vergrößerung seines GB., das 1625 zuerst erschien und sechs Jahre darauf (1631) in bedeutend erweiterter Gestalt in die Lande ging. Doch ist hiervon in den Quellen mit keinem Worte Erwähnung getan.

Wenige Stunden vor seinem Tode (23. Mai 1631) berief Falb seinen Vertrauten, Corner, nach Wien, der aber seinen so langjährigen Freund nicht mehr am Leben antraf. Einige Monate darauf erfolgte die Abtwahl, wobei C. einstimmig zum Vater Abt gewählt wurde (15. Juli 1631). Somit hatte Göttweig einen ebenso gelehrten als eifrigen Abt erhalten[3]).

Bei der Abtwahl Corner's gab es nur 21 Wahlberechtigte[4]). Infolge der religiös-politischen Wirren wurden die Klöster geradezu entvölkert[5]) und durch schlechte Bewirtschaftung, Kriegs- und andere Abgaben ganz verschuldet[6]). Auch in Göttweig mußten viele Zehente und Besitzungen verkauft oder verpfändet werden und die Steuerrückstände des Klosters betrugen um 1560 gegen 10500 Gulden[7]). Der große Mangel an einheimischen Geistlichen wurde durch Heranziehung ausgezeichneter Priestertumskandidaten aus dem Auslande, wie Bayern, Franken und Schwaben, zum guten Teile ausgeglichen[8]). Unter Corner's Regierung legten 23 Kleriker die Ordensprofeß ab, darunter ein Grundemann de Falckenberg, „Neocellensis" bei

---

[1]) „Multis precibus urgerent, ut pergerem."

[2]) Die Kongregation hatte den Zweck, mehrere Klöster desselben Ordens in eine engere Verbindung und Abhängigkeit voneinander zu bringen, ihre Einzelrechte zu wahren und gegen Einschleichen von Mißbräuchen ein wirksames Mittel zu schaffen (Lehmkuhl im Kirchenlexik.). Schon durch die päpstl. Konstitution, die sogenannte „Benedictina", von Papst Benedikt XII. († 1342) für die Benediktiner erlassen (1336), wurden solche Kongregationen anbefohlen. 1618 ging vom Stifte Melk die Anregung aus, eine österreichische Kongregation zu errichten, die am 3. August 1625 von Urban VIII. bestätigt wurde (Diar. II, 275 u. Kerschbaumer II, 473). Der Fürstabt Joh. Bernh. von Fulda arbeitete an einer Vereinigung der deutschen Klöster, deren es fast noch 200 gab, und brachte 1631 in Regensburg ein großes Kapitel zusammen (Braunmüller im Kirchenler.). Corner hat den Beginn und die Entwicklung der österr. Kongreg. beschrieben (Diar. II, 275), war also auch hierin bewandert und berufen, an der großen Versammlung in Regensburg teilzunehmen.

[3]) Hoffmann v. F., S. 454, Note 5 und Dungel, a. a. O.

[4]) Diar. II, 671.

[5]) 1532 war der Konvent von Göttweig auf 7 Mitglieder zusammengeschmolzen; 1564 war gar kein Mitglied mehr vorhanden, so daß Papst Pius IV. einen provisorischen Konvent bestimmte, aus dem Mich. Herrlich aus Melk zum Abte gewählt wurde (28. Juni 1564). — Diar. II, 822.

[6]) Kerschbaumer, a. a. O.

[7]) Diar. II, 822.

[8]) Kerschbaumer.

Frankfurt a. O. (1632)[1]), drei Schlesier aus der Breslauer Diözese, einer aus der Pfalz, einer aus der Konstanzer Diözese, einer aus Schwaben, einer aus Köln und drei Konvertiten[2]).

„Wegen seiner Geschäftskenntnis und seines Einflusses auf die Ständemitglieder hatte ihn der Kaiser zu seinem Rate ernannt" (24. November 1637) und ihn speziell aufgefordert, an der Ständeversammlung teilzunehmen, wenn wichtige Beschlüsse zu fassen seien[3]). 1638 wählte ihn die Wiener Universität zum Rektor[4]). War er selbst ein Mann von allseits anerkannter Bildung und Gelehrsamkeit[5]), so bemühte er sich auch um die wissenschaftliche Ausbildung seiner Religiosen und sandte einige von ihnen an die berühmtesten Universitäten und an die in hohem Rufe stehende, 1617 gegründete „Alma Benedictina" zu Salzburg, wo so manche Professoren aus österreichischen Stiften als Zierden der Universität wirkten[6]), wie denn auch C. in der Lage war, zwei seiner Mitbrüder als Professoren dorthin zu entsenden[7]).

Ein besonderes Augenmerk richtete C. auf das Schulwesen und die religiös-sittliche Erziehung des Volkes. Wurde in den Klöstern namentlich Theologie, Philosophie und Geschichte mit Vorliebe und Geschick betrieben, so haben sich auch C. und sein Nachfolger Gr. Heller um die vaterländische Geschichte wesentliche Verdienste erworben, indem sie eine Fülle von Quellen der österreichischen Geschichte eröffneten[8]). „Unter vortrefflichen Äbten, wie Mich. Herrlich (1564—1609) und D. Gr. Corner (1631—1648), widmeten sich die Ordensmänner der Erziehung der Jugend und der Seelsorge und die eingegangenen Klosterschulen wurden wieder hergestellt"[9]).

Eine seiner Hauptaufgaben sah C. in religiös-sozialem Einwirken auf die Volksseele. Schon als noch ganz junger Mann in Prag (1610) erprobte er sich diesbezüglich durch Verfassung eines religiös belehrenden Buches, das er in Graz verbesserte und erweiterte und das ebenso große Verbreitung fand wie sein Gesangbuch und um dessen Verlagsrecht sich die bekanntesten Buchdrucker damaliger Zeit bewarben[10]). Auch mehrere andere seiner Werke erlebten mehrere Auflagen in den hervorragendsten Offizinen und waren für Belehrung und Erziehung des Volkes verfaßt[11]). Daß sein GB. in seiner weiten Verbreitung hierzu ebenfalls viel beitrug, liegt klar vor Augen.

---

[1]) Wahrscheinlich aus dem gleichen Geschlechte wie der 1621 zum Abte von Braunau gewählte Benno v. Falkenberg.

[2]) „Quod in Belgio Blosius, hoc in nostra provincia Cornerus ex scriptis admirabatur" (Diar. II, 676, Ziegelbauer u. Bucelin).

[3]) Dungel.

[4]) „1638 Rector Univers. Vienn. fuisse legitur et a Paulo de Sorbaith inter Universitatis Mecaenates et viros in Theologia celebres refertur" (Script.). — „1638 testibus actis academicis solemniter in rectorem magnificum electus" (Chronic.).

[5]) „Literarum et amator et patronus" (Krenner u. Script.).

[6]) Dr. Gottfr. Frieß, Die Benediktiner in Österreich.

[7]) Diar. I, 136.

[8]) Frieß, a. a. O., S. 23.

[9]) Ebenda.

[10]) Es ist dies das in 7 Auflagen erschienene „Promptuarium catholicae devotionis".

[11]) Das Promptuarium wurde mehrmals excerpiert und erschien unter neuen Titeln als: Selectae devotionis prompt.; Nucleus cath. devotionis mit ebenfalls 7 Auflagen; als Horologium christianae pietatis, als Gazophylacium spirituale. als Gemitus devotarum mentium. Andere Werke C.'s, die Krenner, Script. u. Ziegelbauer, der Mss. Kat. und soweit sie in Wien gedruckt wurden, A. Mayer in Wiens Buchdruckergeschichte verzeichnen und in der Mss.-Sammlung zum Teile noch vorliegen, sind

Auch die schon bestehenden Vereine und Genossenschaften, damals „Bruderschaften" genannt, erfreuten sich seiner Förderung. Diese hatten als Mitglieder nur Weltleute, die sich zu bestimmten wohltätigen Zwecken und gemeinschaftlichen Andachtsübungen zusammenfanden, eigene Statuten und ein Gesellschaftsvermögen besaßen. Diese Genossenschaften hatten unstreitig eine sittlich-soziale Bedeutung[1]). Bei den gemeinsamen Andachten fand auch das deutsche Kirchenlied eifrige Pflege, das, wie überhaupt die kirchliche Musik, durch die gewaltsame „Aufhebung" dieser Bruderschaften und vieler Klöster (1783) bedeutende Einbuße erlitt[2]).

Im Jahre 1638 erbaute C. in der Unterkirche als Begräbnisstätte für sich und seine Mitbrüder eine Krypta, ließ ein Jahr darauf (1639) vom belgischen Bildhauer Hermann Schmidt den gegenwärtigen Hochaltar[3]) und 1642 vom selben Meister die Kanzel[4]) errichten. Manch anderes noch tat er zur Verschönerung seines Hauses. In heiklen und schwierigen öffentlichen Fällen war C. stets gesucht und der Rat des wohlerfahrenen Mannes wertvoll. So hatte ihn Kaiser Ferdinand III. der Kommission zugewiesen (1640), die wegen der Streitigkeiten über das Patriarchat Aquileja[5]) zu beraten hatte, wo er sich so hervortat, daß ihn der Kaiser zu seinem wirklichen Rate[6]) ernannte. Auch als Redner am Grabe bedeutender Männer, als kaiserlicher Kommissär und Administrator nach dem Ableben von Stiftsvorständen mußte er sich verwenden lassen[7]). Dabei revidierte er beständig seine Werke — wohl auch sein GB. —, erneuerte das Necrologium historicum[8]) und bemühte sich, für sein Haus günstige Verträge einzugehen und Einnahmequellen zu beschaffen, um die Schäden und Lasten der Kriege zu verwischen. Es gelang ihm auch, sein Kloster finanziell und ökonomisch zu kräftigen[9]).

Von schmerzhaften Krankheiten aller Art heimgesucht[10]), verlor er in seinen letzten

außer seinen Disputationen und Arbeiten in Prag und Graz noch: Vita Domini nostri Jesu Christi. 2 Bde, Feriae paschales, Theoremata scholastica, De ignorantia verae fidei 2 Bücher in fünf Auflagen, Breviarium laicorum in einigen Auflagen u. a. Seine Werke wurden fleißig benützt, wie die vielen Fundorte beweisen: Berlin, Breslau, Graz, Freiburg, München, Münster, Passau, Prag, Raudnitz (Böhmen), Tübingen, Würzburg usw. und fast in allen Stiften und Klöstern des alten Österreich. Sie geben eine interessante Illustrierung seines Wirkens und legen dar, daß C. nebst seinen musikalischen und künstlerischen Eignungen auch in allen theologisch wissenschaftlichen und praktischen Fragen der damaligen Zeit genau bewandert war.

[1]) Kerschbaumer, II, 588.

[2]) Gabler, Tonkunst in der Kirche, S. 334.

[3]) Diar. I, 143. — Der Kontrakt mit dem Bildhauer verzeichnet 900 Gulden für die Skulptur (Diar. IV, 628). Malerei und Vergoldung stammen vom Maler Grämberger aus Stein unter Abt Berth. Mayer 1713 (Diar. I, 143).

[4]) Stimmt stilistisch mit dem Hochaltar und der Orgel überein und bildet das Bindeglied beider.

[5]) Aquileja (Kreis Görz) war schon in den ersten christl. Zeiten Bischofssitz; unter der Herrschaft der Ostgothen und Longobarden erhielt es den Titel eines Patriarchats mit mehreren Rechten, gelangte zu hoher Blüte und Macht, bis 1451 Venedig das Patriarchat von Grado an sich gerissen hatte und das von Aquileja stets befehdete und ihm alle von den Kaisern geschenkten Ländereien abnahm. 1508 kam Aquileja zum österr. Friaul und seither erstreckte sich die Jurisdiktion des Patriarchen von Aquileja auch über österr. Diözesen, was zu beständigen Streitigkeiten zwischen Österreich und Venedig bezüglich des Besetzungsrechtes führte, bis Papst Benedikt XIV. (1751) das Patriarchat von Aquileja aufhob (Hefele, Konziliengeschichte II, 34, 914. — Häusle u. Neher im Kirchenlex.).

[6]) Chronic.

[7]) Kod. 800 u. Dungel.

[8]) „Necrol. Gottwicense a D. G. Cornero collectum et conscriptum" (Diar. II, 823 u. III, 140).

[9]) Chronic.; Diar. I, 217; Dungel.

[10]) Kolik, Fuß- und Handgicht, rechtsseitige Lähmung und Blindheit („caecitas utrumque lumen extinxit") geben den Worten der Rotula Berechtigung: „Vivus Martyr sensit se mori".

Jahren auch noch das Augenlicht und diktierte anderen in die Feder. Diese Leiden bewogen ihn, zu Ende des Jahres 1647 seine Resignation einzureichen[1]). Er starb, erschöpft von Arbeit und Krankheit[2]), am 9. Jänner 1648 zu Göttweig[3]) im 17. Jahre seiner Regierung und im 63. Jahre seines Alters. Er wurde seinem Wunsche gemäß an der Seite seiner Mitbrüder in der von ihm errichteten Krypta begraben.

Werfen wir einen Blick zurück auf C.'s Wirken schon als Novize in Oberösterreich, auf seine durch das ganze Leben sich hinziehende schriftstellerische und volkstümliche Tätigkeit, so hat der Abt Johann Bernh. von Zwettl in seinem Beileidschreiben richtig geurteilt: „David fuit vir secundum cor Dei; Gregorius in sacris scripturis et lectionibus die ac nocte Cornerus quasi cornu gerens aut inflans contra orthodoxae fidei hostes terribile, petrosa corda emolliens, etiam inter dura et aspera cor habens in igne quasi probatum"[4]). Seinem Freunde und Vorgänger Falb ließ er in der Vorhalle der Kirche eine marmorne Tafel, schlicht und schmucklos, setzen; von ihm selbst aber existiert kein Bildnis, weder Gemälde noch Stich noch Zeichnung, weder Grabstein noch Grabinschrift.

IV. Corner's Gesangbuch.

Allgemeines.

Von einer genauen Beschreibung des GB. und dessen Auflagen sei hier abgesehen. Sie findet sich in den Werken Wackernagel's, Hoffmann's, Meister's, Bäumker's u.a. Corner bildet einen Markstein in der Entwickelung und Geschichte des deutschen Kirchenliedes (KL.), welches in der Zeit nach C., beeinflußt durch eine sogenannte und nur zum Teil wirklich „gelehrte" Dichtung weltlicher Lieder, durch die „Sprachgesellschaften", Pegnitzschäfer, durch die von der ernsten, innig frommen Art des alten KL. abweichende Entwicklung der weltlichen Musik allmählich einen anderen Charakter annahm oder, wie der alte Choralgesang, gänzlich aus der hl. Stätte verdrängt wurde[5]). Sogar die Erinnerung an seinen katholischen Ursprung war bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fast ganz verschwunden[6]), obschon es noch das ganze 17. Jahrhundert hindurch im Munde des protestantischen Volkes fortlebte[7]), und selbst der kundige Corner wollte Lieder, „so in ketzerischen Gesangbüchlein zu finden", in sein eigenes GB. nicht aufnehmen, bis ihm „diese meinung ein gottseliger Pater der Societät Jesu gewendet" hatte[8]). Und in den späteren Ausgaben seines GB., in der „geistlichen Nachtigall", zeigen sich schon die Spuren

---

[1]) Chronic. u. Dungel.

[2]) „Exhaustus tam infinitis laboribus quam perpetuis infirmitatibus" (Krenner).

[3]) Alle Autoren schreiben nach den Scriptores: zu Wien. Auch das Necrol. u. Diar. (II, 676 u. 824) geben an: „† Viennae in aula Gottwicensi"; Krenner setzt aber dazu die Bemerkung: „hic errat Anonymus" (nämlich der ungenannte Verfasser der „Scriptores"). In dem gedruckten Parte (Rotula impressa) heißt es: „Obiit D. G. C. die 9. Jan. 1648"; daß C. in Wien gestorben sei, ist mit keinem Worte erwähnt, wohl aber, daß er zwei Jahre krankheitshalber dort zubringen mußte („quasi moriturus") und an den Konvent in Göttweig ein Schreiben mit Anordnungen im Falle seines Ablebens richtete. Auch das Chronic. sagt nur: „Während er sich mit Resignationsgedanken trug, starb er am 9. Jänner 1648."

[4]) Diar. I, 138.

[5]) Bollens, Der Choralgesang, S. 95. — Eichendorff, Geschichte der Lit. Deutschlands, I, 185. — Caecilienkalender, Regensburg 1882, S. 32 u. a.

[6]) Janssen VI, 171.

[7]) Hoffmann im Weimarer Jahrb. 5, 79.

[8]) Vorrede (1625).

einer neuen Richtung[1]), was C. selbst zugibt, wenn er sagt, daß einige Weisen „allzu frisch und etwas liederlich, den weltlichen Reutter- oder Bulenliedlein nit fast ungleich" seien. Der kluge und milde C. kam dem singgewohnten und sangesfreudigen Volke zu Hilfe durch kleine Konzessionen schon in der 1. Auflage (Fürth 1625):

„Weil bey der jetzigen allzusehr verführten vnd verirrten Welt ... die Menschen durch die frische gar zu holdselige melodeyen allbereit gantz eingenommen vnd verzärtelt sein / dz sie ob dem alten ernsten vnd maiestaetischen Kirchengesang verdrossen / dagegen den newen fast madrigalischen weichen / vnd dem Fleisch mehr annemlichen thonen ergeben seyn / muß man da ein aug zuthun vnd ihnen die lieblichkeit der newen melodeyn gestatten ..."[2]).

Mit C. schließt das klassische alte KL. ab. Er war eine konservative Künstlernatur, schätzte die alten überlieferten Güter und Kunstanschauungen aufs höchste und bot seine ganze Geisteskraft in Wort und Schrift auf, um sie für alle Zukunft zu erhalten. Daneben zeigt sich bei ihm ein Zug in das Reich der Romantik, ja der „alte C." war einem gesunden Subjektivismus und Fortschritt in seinem künstlerischen Fühlen nicht abhold, wie dies auch seine baulichen Werke für Verschönerung des Stiftes zur Genüge veranschaulichen.

Es wäre nun freilich hochinteressant, einen Blick in die geistige Werkstätte C.'s werfen zu können, was aber dem Forscher für immer versagt bleiben dürfte, da alle bisher aufgefundenen Zeugnisse und biographischen Notizen keinerlei Fingerzeig für das Werden seines GB. geben. C. war seit seinen Studienjahren schriftstellerisch tätig und blieb es bis zu seinem Ende. Und gerade für sein Hauptwerk, das GB., muß er schon bei Zeiten vorgearbeitet haben. Denn zur Herausgabe eines so gründlichen und bedeutenden Werkes, das von allen späteren Forschern bis herauf auf unsere Zeit und von allen Kompilatoren späterer Gesangbücher weidlich benützt wurde und wird, gehören nicht nur feines Verständnis, musikalisches Gefühl, gründliche Kenntnis der Sprache und Dichtung damaliger Zeit, langjähriger Verkehr mit dem Volke, aufmerksames Belauschen des Volksgeistes und der Singweisen und Befähigung, diese festzuhalten und aufzuzeichnen, kritische Begabung[3]), das Edle und Schöne vom Gemeinen und Gewöhnlichen zu scheiden; sondern dazu gehörten auch materielle Grundlagen, Behelfe, vorausgegangene Sammlungen, denen das Beste und Würdigste zu entnehmen war.

Nun gibt C. allerdings in der Vorrede die von ihm benützten Vorlagen bekannt[4]), bemerkt aber ausdrücklich, daß „all diesen noch viel abgehe in der Menge und Vollkommenheit der Materien, und sonderlich in andächtigen von den alten Teutschen

---

[1]) Meister, S. 88.

[2]) Vorletzte Seite der Vorrede (1625).

[3]) So nahm z. B. C. die schlechte Verdeutschung des Hymnus „Ave praeclara maris stella" durch Seb. Brant, obwohl diese in Vehe's GB. steht, in sein GB. nicht auf (Hoffmann zu Nr. 149).

[4]) „So auff befähl hoher Chur- vnd Fürsten zu Mayntz, Cölln, Würtzburg, Heydelberg, Amberg ... außgangen seyn" und bemerkt weiter (schon 1625), daß er unter einigen dreißig kathol. Gesangbüchern „nur sehr wenig gerechte" gefunden habe, daß aber Ulenberg's Psalter, Leisentrit's GB. und besonders das auf Befehl Eberhardts, Bischofs von Speyer, gedruckte Kölner GB. die besten seien, „so ihm vorkommen", und Bäumker merkt an, daß C. den protestantischen Autoren 19 Texte und 12 Melodien entnommen habe; 42 Lieder rühren teils von protest. Autoren her, teils seien sie ihrer ersten Quelle nach nicht kathol. Ursprungs; dem französischen Psalter von Marot u. Beza habe er 3 Melodien und eine dem GB. der böhmischen Brüder entlehnt.

Christen so lange gebrauchten Rufen"[1]). Einem so routinierten Manne wie C. mußten die damalig bestehenden Gesangbücher katholischer und protestantischer Richtung wohl bekannt sein[2]), wie er denn auch sagt, er habe „auß denen allen gleichsam den Kärn zusammen gezogen." Er benützte auch Handschriften (Hoffmann) und schöpfte aus dem Volksmunde und aus der Überlieferung. Von all diesen Hilfsquellen und Manuskripten C.'s ist bis heute nichts an das Tageslicht gekommen. Es ist dies zum Teil[3]) auch daraus erklärlich, daß C. erst mit 40 Jahren in das Kloster kam und zwar im Jahre 1625, da sein GB. bereits erstmalig im Druck erschienen war. Alle Vorarbeiten und Studien für das GB. liegen also in der Zeit seiner pfarrämtlichen Tätigkeit vor dem Eintritt ins Kloster. Freilich wurde er nach sechs Jahren (1631) Abt und lebte bis 1648, hat also an der umfangreichsten Ausgabe seines Buches (1631) im Kloster gearbeitet und an den Auszug aus dieser (1649) schon als Abt Hand angelegt[4]). Weil aber die damaligen Kriege nicht humaner geführt wurden als die modernen und die Kriegerhorden besonders der Schweden unter Torstenson gerade in der Gegend seiner Wirksamkeit hausten[5]), Plünderungen und Brandlegung an der Tagesordnung waren, so mag auch von den C.'schen Schriften, Arbeiten und Büchern ein Großteil verloren gegangen sein. Dazu kam noch der große Brand am 17. Juni 1718, dem fast das ganze Haus zum Opfer fiel[6]).

Auch vom GB. Corner's sind nur mehr wenige Exemplare erhalten[7]). „Von den Druckwerken dieser Zeit, die aus den Offizinen Wiens hervorgingen, ist nicht viel von irgendwelcher Bedeutung vorhanden. Die theologischen, aszetischen, polemischen Schriften jener Zeit, Gebet- und Erbauungsbücher, liturgische Werke aller Art sind nur mehr sehr wenige in den Bibliotheken vorhanden, weil sie erst nach langjährigem Gebrauche und vollständiger Abnützung meist in die Papiermühle wanderten; sie wurden stark abgenützt und dann weggeworfen"[8]). „Welche Unzahl von Gesangbüchern spurlos verschwunden ist, ist kaum glaublich. Vom Eichsfelder GB., welches vom Jahre 1668—1690 sechs Auflagen erlebte, ist nur mehr ein Exemplar in Gotha vorhanden. Auch von anderen guten und weitverbreiteten GB. ist heute kaum ein Exemplar mehr aufzufinden"[9]). So mag es auch unserem „Corner" ergangen sein, der bei seinen sieben Auflagen so weite Verbreitung genoß und infolge ausgiebigster

[1]) Wackernagel (I, 739) unterscheidet 3 Arten solcher Rufe: zweizeilige, vierzeilige (Reim aa bb und fünfzeilige (aa b c b); Hoffmann (p. 491) bezeichnet diese Rufe als eine Art „Schnitterhüpfel", achttaktig, zuweilen zwölftaktig und voll volkstümlicher Züge und Redeweisen. Diese Rufe sind eine Eigentümlichkeit des älteren kathol. KL. und zum Teil uralt. — Der Name „Ruf" scheint nicht nur eine Gattung des alten Liedes zu bezeichnen, sondern vom Liede überhaupt gebraucht worden zu sein. „Ich selbst," sagt Kaltenbäck (Austria S. 80), „besitze eine Handschrift aus dem Ende des 14. Jahrhunderts) die nur Marienlieder enthält, andere finden sich in mehreren Bibliotheken Österreichs, in denen auch unter dem Namen ‚Geistlicher Ruf' so manches Lied noch ungedruckt liegt. Diese guten alten Weisen wurden im 16. Jahrhundert verdrängt und vergessen."

[2]) C. bringt eine große Anzahl neuer Texte und Melodien. Von ihm selbst rühren 19 Liedertexte her (Wackernagel u. Bäumker).

[3]) Siehe S. 449 f.

[4]) Krenner erwähnt nur den Titel ohne weitere Bemerkung: „Magnum Librum Cantionum Spiritualium" und „Philomelam Posthumam", während die Rotula angibt, die Philom. Posth. sei beim Ableben C.'s (1648) bereits unter der Presse gewesen und sollte nächsten Frühjahres erscheinen. (Siehe Note 5, S. 461.)

[5]) Schweickhart, Darstellung des Erzherzogtums Österreich, Wien 1838.

[6]) Siehe S. 449.

[7]) Siehe den Schluß des folgenden Abschnittes.

[8]) Dr. A. Mayer, Wiens Buchdruckergeschichte.

[9]) Jos. Mohr, Quellennachweis zum Psälterlein (Regensburg 1891).

Benützung „jetzt nur mehr in etlichen Exemplaren als eine geschätzte Reliquie in wenigen Bibliotheken aufbewahrt wird"[1]). C.'s Buch hatte, wenn auch nicht in so hohem Grade, das gleiche Los wie die meisten unserer alten Liederbücher: „es ist im eigentlichsten Sinne des Wortes zersungen worden"[2]). Daher die große Seltenheit der ersteren Auflagen.

V. Corner's Gesangbuch in seinen sieben Auflagen.

Für die Vortrefflichkeit und Brauchbarkeit des GB. spricht die für die damalige Zeit hohe Zahl von 7 Auflagen. Kehrein, Meister, Mayer, Bäumker u. a. erwähnen diese Zahl der Auflagen ebenfalls, kommen aber dazu unter irrtümlichen Voraussetzungen. Es möge der Übersichtlichkeit halber genügen, Bäumker's[3]) Angaben der Reihe nach aufzuzählen, da die anderen Autoren auf dem gleichen Wege zum gleichen Ziele gelangen.

Bäumker führt an erster Stelle an:

A. Als erste Ausgabe: „Groß Catolisch GB. bei Georg Endtner dem Jüngeren, Bürger in Nürnberg. Zueignung. Datum: Wien 1625"[4]).

Hierzu ist zu bemerken: Diese von Bäumker als erste Ausgabe bezeichnete ist nicht der erste Druck, sondern der zweite, oder die zweite Ausgabe.

Der Titel des ersten Druckes lautet:

Groß Catholisch
Gesangbuch / dar=
innen in die vierhundert andäch=
tige alte vnd newe Gesäng vnd Ruff / in
eine gute vnd richtige Ordnung zusamb gebracht /
so theils zu Hauß / theils zu Kirchen / auch bey Processio=
nen vnnd Kirchenfesten / mit grossem Nutz
können gesungen werden:
Alles mit sonderm fleiß / auß den meh=
rern bißhero gedruckten Gesangbüchern zu=
sammen getragen / theils auch von newem
gestellt / durch
David Gregorium Cornerum.
[Vignette.]
Cum gratia & priuilegio Caes. M.
Gedruckt im Bambergischen Dombröst=Freyen
Hofmarck Fürth / bey Georg Endtern.
M. DC. XXV.

[1]) Jos. Gabler, Neue Geistliche Nachtigall, Linz 1884.

[2]) Ebenda.

[3]) Zum nämlichen Resultate (Ausgaben 1625, 1631, 1649, 1658, 1671, 1674 u. 1676) kommen Kehrein und Meister, während Hoffmann nur drei Auflagen angibt: 1625, 1649 u. 1658. Bäumker merkt die sieben Auflagen an in der Bibliographie des I. Bd. unter den Nummern 261, 284, 287, 388, 407, 447 u. 457; im II. Bd. (S. 41) gibt er den genauen Titel von 1676 und bemerkt dazu: „Auszug aus dem großen GB. von C.; frühere Auflagen 1631, 1649, 1658, 1671 u. 1674."

[4]) Bäumker zitiert diesen Titel aus Böhme's Altdeutsches Liederbuch, da er „die 1. Aufl. von 1625 nirgends ausfindig machen konnte"; im III. Bd. (S. 316) merkt er an: „Ein Exemplar der 1. Aufl. befindet sich auf der Stadtbibliothek in Augsburg." (Siehe später.)

Die unterstrichenen Worte und Silben sind in Rotdruck gegeben, und unter dem Namen steht eine Vignette mit der Umschrift: „Nomen Domini laudabile“[1]). Die von Bäumker angeführte Ausgabe hat den Titel bis zum Namen D. G. C. gleichlautend; hingegen ist die Schreibweise ganz anders: Groß Catolisch Gesangbůch. Darinen usw. Fast jedes zweite Wort hat eine andere, fehlerhafte Schreibweise, der Vorname lautet: Dauit, die Vignette fehlt, der Titel hat eine Umrahmung, welche der Fürther Ausgabe mangelt, der Rotdruck ist beseitigt, „cum Gratia et priuelegiae“ (sic!), unter dem Namen eine Cartouche mit den Worten: „Bey Georg Endtner dem Jüngeren in Nürnberg“, welche in der Fürther Ausgabe fehlt, ja selbst die Jahreszahl fehlt, endlich gehen an der Rückseite des Titelblattes die drei Aufschriften ab: „Psalm. 118. Vs. 54. Cantibiles[2]) mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae“ — „Jacobi 5. Vs 13. Tristatur aliquis vestrum? Oret. Aequo animo est? Psallat.“ — „Justinus (siue alius quispiam Auctor Quaestionum inter opera Justini) quaest. 107. Cantio sacra Excitat cum voluptate quadam animum, adflagrans ejus, quod carmine celebratur, desiderium. Affectiones et concupiscentias carnis sedat, cogitationes malas inimicorum, quos cernere non est, suggestione oborientes amolitur. Pietatis decertatores generosos, et fortes per constantiam in rebus aduersis efficit. Omnium rerum, quae in vita tristes et luctuosae accidunt, piis adfert medicinam. Mentes ad fructificationem diuinorum rigat etc. Et in rebus omnibus quae . .“[3]). Bäumker und andere wurden zu ihrer Annahme verleitet durch das Datum „Wien 1625“ am Schlusse der „Dedicationsschrifft“. Also: ganz anderer Druck, wesentliche Abänderung der ersten Titelseite in Schrift, Druck und Inhalt, andere Offizin, anderer Druckort und fehlende Jahreszahl. Mithin ist diese (von Bäumker angeführte) Ausgabe die zweite, inhaltlich unveränderte Auflage, während die erste die in Fürth mit der Jahreszahl 1625 am Titel erschienene ist.

B. An zweiter Stelle erwähnt Bäumker: „1631. Groß Catolisch GB., darin fast in die fünff hundert . . . Getruckt in verlegung Georg Enders des Jünger / See: Erben in Nürnb. Ao. 1631.“ Diese Ausgabe, welche als die dritte zu bezeichnen ist, beschreibt Bäumker genau. Sie ist jene, von welcher sowohl er selbst als auch Hoffmann und Mayer sagen, sie befinde sich in Klosterneuburg[4]). Sie ist die stark vermehrte Auflage der früheren und die größte von allen.

C. An die dritte Stelle setzt Bäumker: „1631. C's Geistliche Nachtigall, Wien 1631. (Nach Weller, Annalen.)“ — Dies ist unrichtig. Es besteht weder eine „Geistl. „Nacht. 1631“, noch eine Wiener Ausgabe dieses Jahres.

[1]) Diese 1. Ausg. hat Hoffmann v. Fall. benutzt. — Erk-Böhme führt (S. XXXIV) auch diesen Titel an. — Dr. Herm. Müller (Caec. Ver. Organ 1916, S. 150) vermutet nach Erk-Böhme ebenfalls zwei Ausgaben von 1625 und meint, beide Ausgaben seien keine von einander verschiedenen Drucke. Die Fürther Ausgabe lag ihm nicht vor. Mag auch der Inhalt des GB. unverändert nachgedruckt worden ein; die Ausgaben an und für sich sind zwei voneinander örtlich und zeitlich verschiedene Drucke („Georg Endter-Fürth“; „G. Endtner der Jüngere-Nürnberg“.)

[2]) Soll heißen Cantabiles.

[3]) Fortsetzung dieser herrlichen Stelle über Bedeutung und Wirkung der „cantio sacra“ siehe S. 447.

Diese genaue Beschreibung der von Bäumker als 1. Ausgabe genannten Exemplares wurde freundlichst zur Verfügung gestellt von Herrn Dr. Schmidbauer, Kustos der Staats-, Kreis- und Stadtbibliothek zu Augsburg durch gefällige Zuschriften vom 20. Dezember 1910 u. 2. Juni 1919.

[4]) Jos. Kehrein, Kathol. Kirchenlieder, Hymnen und Psalmen, Würzburg 1859, I, S. IX sagt: „Vehe und Corner sind in der Hofbibliothek in Wien vorhanden, werden aber als große Seltenheit nicht ausgeliehen . . .“ Kehrein hat alle Lieder C.'s, nicht bloß eine Auswahl, in sein Werk aufgenommen.

D. An vierter Stelle bringt Bäumker: „Geistliche Nachtigall / der Catholischen Teutschen ... Jetzo zum drittenmal corrigiert und verbessert durch D. H. D. G. C., Abten zu Göttweig ... Gedruckt und Verlegt durch Gregorium Gelbhaar ... in Wien 1649"[1]). Diese vierte Auflage („zum drittenmal korrigiert ...") ist zugleich die erste, welche den Namen „Geistliche Nachtigall" trägt und in Wien erschienen ist. A. Mayer führt sie auch als erste in Wien gedruckte Ausgabe an. Sie ist ein Auszug der früheren Ausgaben, hat sehr schönen Druck und prächtigen Kupferstich als Titelblatt: Oben in der Mitte steht auf der Weltkugel das Sinnbild des Heilandes (Lamm mit Fahne), zu dessen beiden Seiten die knienden Gestalten der Madonna (Unterschrift: Magnificat) und der hl. Caecilia (Unterschrift: Cantemus); das größere Mittelstück ist ein stehendes Oval, das den sehr kleinen, aber scharf ziselierten vollständigen Titel enthält und zu dessen beiden Seiten der königliche Sänger (David) und der Beförderer und Verbreiter des altchristlichen Gesanges (Gregorius) stehen. Das Unterstück bildet eine ovale Cartouche mit dem mittelalterlichen Bilde Göttweigs, links davon das Wappen des Klosters (3 Hügel mit dem Kreuze am mittleren) und rechts das Corner's (2 gehörnte Pferdchen und 3 flammende Herzen). „Diese Ausgabe, sagt Bäumker, enthält neben den Liedern der früheren Auflagen[2]) noch vier von C. gedichtete Lieder, welche in 1631 nicht stehen"[3]). Am Schluß des von Bäumker benützten Exemplares[4]) befinden sich noch „7 Seiten Korrekturen und ein Anhang von 15 Seiten mit 3 Liedern." Dies ist eine nicht zum Buche gehörige, wenigstens nicht von Corner besorgte Zugabe, da das dritte Lied dieses Anhanges sich erst 1650 in David von Schweinitz' Penta Decas Fidelium vorfindet, während C.'s BG. schon 1648 gedruckt worden ist[5]).

E. An die fünfte Stelle setzt Bäumker: „Geistl. Nachtigall (mit dem gleichen Titel wie bei 1649) gedruckt und verlegt durch Joh. Jacob Kürner in Wien Anno 1658." Noch etwas kleiner (597 gezählte Seiten) als das vorhergehende (640 Seiten), enthält es die gleichen Lieder. Beide gehören zu jenen Büchern, aus denen Hoffmann „am meisten geschöpft hat"[6]). Dies ist die fünfte Auflage.

F. Aus „Cantica spiritualia" (München, 2. Aufl. 1869) führt Bäumker die Geistliche Nachtigall von 1674. Wien, J. J. Kürner, an.

G. Im II. Band sub Nr. 117 registriert Bäumker noch die Ausgabe von 1676 des gleichen Verlages[7]).

Wie bereits erwähnt, führen Bäumker u. a. noch eine Ausgabe von 1671 an[8]) und

[1]) Die Offizin Gelbhaar's bestand von 1616—1648 (Mayer).

[2]) Die Ausgabe 1631 hat 470 deutsche Texte und 276 Melodien; die Ausg. 1649 nur 318 deutsche T. und 181 Mel.

[3]) In 1625 auch nicht.

[4]) Aus der Univ.-Biblioth. in Breslau.

[5]) Siehe Note 3, S. 458. — Das Exemplar der Bibliothek in Göttweig hat am Schlusse der vorletzten Seite: ENDE. auf der letzten Seite den Druckervermerk: „Gedruckt zu Wienn in Oesterr. bey Gregor Gelbhaar / der Röm: Kays: Mayst: Hoff: vnd Einer Löbl: N: Oe: Landschafft Buchdruckern. M.DC.XXXXVIII." Das Buch war also schon 1648 gedruckt, obwohl am Titel 1649 steht. „Gelbhaar hatte wahrscheinlich das Buch so weit vorbereitet, daß es doch als eine Ausgabe von ihm zu betrachten ist. Die Witwe desselben hat die Offizin ihres verstorbenen Mannes einige Zeit fortgeführt, heiratete aber später den niederösterr. Landschaftsbuchdrucker Joh. Jacob Kürner" (Mayer).

[6]) A. a. O., S. IX.

[7]) Ein Exemplar dieser Ausgabe hatte ein Mitglied des Stiftes Göttweig, der 1909 verstorbene P. Lamb. Karner, Pfarrer zu St. Veit a. d. Gölsen in Niederösterr., auf dem Dachboden eines dortigen Bauernhauses aufgefunden.

[8]) Siehe Fußnote 7, S. 448.

berufen sich auf das Kölnische GB. des Alb. Gereon Stein (1853), wo der Herausgeber zu Nr. 74 („Laßt uns erfreuen herzlich sehr") die Note setzt: „Corner 1671". Das ist ein Druckfehler, der oft nachgedruckt wurde. Weder Stein noch Meister, Bäumker u. a. können aus dieser vermeintlichen Ausgabe Lieder oder sonstige Bemerkungen anführen, und außer Stein beruft sich kein Hymnologe darauf bei Besprechung der einzelnen Nummern.

Im Anhang III (Nr. 8) sagt Meister: „die Geistl. Nachtigall C.s von 1658 findet sich in Göttingen, ebendaselbst weitere Ausgaben von 1696, 1700 und 1713." Dies beruht auf einem Irrtum Meister's, verursacht durch die Ähnlichkeit im Wortlaute der Titel. So späte Auflagen des Werkes C.'s kommen nicht vor[1].

Korollarium. Vom GB. Corner's erschienen tatsächlich sieben Auflagen und zwar:

1. Aufl.: Groß Catholisch GB., Fürth, Georg Endter, 1625.
   Fundorte[2]): Göttweig in Niederösterr.[3]), Provinzialbibl. zu Hannover[4]).
2. Aufl.: Groß Catolisch GB., Nürnberg, G. Endtner der Jüngere, 1625[5]).
   Fundorte: Staats-, Kreis- und Stadtbibl. zu Augsburg, Stadtbibl. zu Danzig.
3. Aufl.: Groß Catolisch GB., Nürnberg, G. Enders des Jüngeren Erben, 1631.
   Fundorte: Stiftsbibl. Admont in Steiermark, Klosterneuburg bei Wien, Klosterbibl. zu Langegg in Niederösterr.[6]), Hofbibl. zu Wien, Univ.-Bibl. zu Würzburg.
4. Aufl.: Geistliche Nachtigall, Wien, Georg Gelbhaar, 1649 (1648).
   Fundorte: Univ.-Bibl. zu Breslau, Göttweig[7]), Klosterneuburg, Klosterbibl. zu Lankowitz bei Köflach in Steiermark, Univ.-Bibl. zu Prag.
5. Aufl.: Geistliche Nachtigall, Wien, J. J. Kürner, 1658.
   Fundorte: Stiftsbibl. zu Braunau i. B., Univ.-Bibl. zu Göttingen.
6. Aufl.: Geistliche Nachtigall, Wien, J. J. Kürner, 1674.
   Fundorte: Stadtbibl. zu Köln[8]), Stiftsbibl. St. Florian in Oberösterreich, Klosterneuburg, Seitenstetten in Niederösterreich, Stadtbibl. und Univ.-Bibl. zu Wien.
7. Aufl.: Geistliche Nachtigall, Wien, J. J. Kürner, 1676.

---

[1]) Die Herren Direktor Pietschmann und Kustos v. Vincenti an der Univ.-Biblioth. in Göttingen halten dafür, daß sich die Zahl 1696 auf „Cathol. Gesangbüchlein, Amberg bey Christian Oeser 1696" beziehe; die Zahl 1700 auf das gleiche, jedoch in 2. Aufl.: Amberg 1700; die Zahl 1713 hingegen auf „Catholische Geistlich-Singende Nachtigall, Erffurdt: Verl.: Christian Weinmann Buchh. 1713". (Gefällige Zuschrift vom 25. Juli 1910.) — Alle drei Werke registriert auch Bäumker, und zwar 1696 in I. Bibliogr. Nr. 492; 1700 in I. Nr. 500 u. 1713 in III. Nr. 98.

[2]) Damit sind die öffentlichen Bibliotheken gemeint. Nach einigen Andeutungen zu schließen, müssen sich noch mehrere Exemplare der jüngsten Ausgaben in Privatbesitze befinden. So bemerkt der Mss. Kat. (II, 103), Kaltenbäck (Austria, Wien 1847) hätte alle Auflagen besessen, was nicht zutrifft, da dieser selbst nur drei Auflagen erwähnt. — Dr. A. Mayer (I, 278) berichtet, in der bekannten Bücherei Frz. Haydinger's habe sich ein sehr schönes Exemplar (1676) befunden; Bäumker (II, Nr. 117) hatte einen „Corner 1676" vom Chorregenten und Komponisten J. E. Habert in Gmunden.

[3]) Intakt; im Jahre 1883 aus einem Antiquariate um 100 Mark erstanden.

[4]) Defekt; fehlt der Bogen 99 (S. 609—624): Zuschrift aus Hannover vom 7. September 1918; Caec. Ver. Organ 1916, S. 150. Dieses Exemplar hat Hoffmann v. Fallersleben benützt.

[5]) Wahrscheinlich 1626; siehe die Fußnoten 3, S. 458 und 5, S. 461.

[6]) Gegenwärtig in Göttweig; defekt; es fehlen Titel und viele Blätter

[7]) Defekt; es fehlen ein Teil der Vorrede und viele Blätter.

[8]) Aus Bäumker's Nachlaß.

Fundorte: St. Florian, Göttweig[1]), Melk in Niederösterreich[2]).

Von allen sieben Auflagen sind in den öffentlichen Bibliotheken Deutschlands und Österreichs (des alten) noch 25 Exemplare vorhanden.

VI.
Schlußwort.

Vielleicht ist der am Titel dieser Ausführungen verzeichnete Ausdruck „Skizze" zu enge und wäre „Studie" bezeichnender gewesen. Es ist aber kein Zweifel, daß infolge mangelnden Materiales auch die Zeichnung des Bildes skizzenhaft bleiben mußte. Mühsames Fahnden nach Dokumenten und Zeugnissen über C. blieben wenig ergebnisreich und konnten Urteile nur aus sehr zerstreuten und örtlich und zeitlich weit auseinander liegenden Prämissen gebildet werden. Aber die markantesten Charaktereigenschaften C.'s, unermüdlicher Fleiß, selbstlose Aufopferung für sein geliebtes deutsches Volk, Fürsorge des körperlich schwachen, ja siechen Mannes für sein Haus und seine Umgebung, Hingabe seiner Kraft für die Allgemeinheit und das Volkswohl erweisen sich schon aus diesen wenigen Zeugen, die bis jetzt zu uns sprechen und C. als eine bisher zu wenig gewürdigte, weil zu wenig gekannte, geschichtliche Erscheinung erkennen lassen. Göttweig hat größere Äbte gesehen, wie den Geistesriesen und gewandten Diplomaten Gottfr. v. Bessel (1714—1749)[3]), „die Perle der österreichischen Prälaten und den gelehrtesten Mann seiner Zeit"[4]), aber kaum einen so viel genannten und volkstümlichen, bis auf unsere Tage herauf allenthalben, wenigstens dem Namen nach, bekannten Abt, der bei all seinen weltlichen Auszeichnungen und Anerkennungen der bescheidene Klostermann blieb, ein „servus servorum Dei", dessen Lebensaufgabe war zu dienen, in echt heroisch-christlichem Sinne, zu dienen seinem Gott, seiner Kirche, seinem Kaiser, seinem Vaterlande, seinem Volke und denen, die ihm als Seelenführer und Abt anvertraut waren. Diese seine Absicht verwirklichte er nicht nur in materieller, sondern auch in intellektueller Weise durch seine Werke, die heute zwar in Vergessenheit geraten sind, zu C.'s Zeiten aber gesucht und hochgeschätzt waren wie wenig andere. „Außer den Druckwerken der Jesuiten ist aus dieser Zeit der beständigen Wirren, äußeren und inneren Zerwürfnisse, des Aufruhrs und der Rebellion nicht viel von irgend einer Bedeutung vorhanden. Zu den bemerkenswertesten Autoren aber zählt der Abt von Göttweig, D. G. Corner"[5]). Sein Gesangbuch, das seinerzeit „zersungen" und fast bis zu seinem gänzlichen Verschwinden verbraucht wurde, lebt heute noch unverwelkt und in voller Frische fort, wird bis auf den heutigen Tag noch gründlich benützt und dient fast ebenso fleißig der Forschung wie es vor Jahrhunderten dem Gebrauche gedient hat.

Und es wäre zu wünschen, daß dem deutschen Kirchenliede, diesem wichtigen Erziehungs- und Bildungsfaktor des „gemeinen Volkes", in unseren schweren Zeiten eine ebenso eifrige Pflege zuteil würde wie zu Corner's Zeiten und noch weit vor und

---

[1]) Defekt; fehlen Titel, 10 Seiten Vorrede und mehrere Blätter. Das in St. Veit aufgefundene Exemplar. Siehe Fußnote 7, S. 461.

[2]) Defekt; fehlen Titel und Schluß.

[3]) Siehe Fußnote 2, S. 449.

[4]) Frieß, a. a. O., S. 23. — Kerschbaumer II, 545.

[5]) Dr. A. Mayer I, 365.

nach ihm. Gerade jetzt wäre es mehr als je Aufgabe des deutschen Volkes, seine Heimatkunst zu pflegen, und geradezu „Kulturpflicht der Schule, schon in die Kindesseele die Heimatliebe einzupflanzen. Darf da der schulmäßige Gesangsunterricht an dem heimischen Kirchenliede vorübergehen? Einzelne der älteren Lieder führen weit zurück in die vaterländische Geschichte und eröffnen lehrreiche Einblicke in die kulturgeschichtliche Entwicklung, wie z. B. „Es kam ein Engel hell und klar" (mittelalterliche Weihnachtsspiele, dramatisierte Weihnachtskrippen), „Der Heiland ist erstanden" (Osterspiele, aus denen sich die Auferstehungsfeier entwickelte). Zudem sind die Schöpfer des Volks- und Kirchenliedes oft Geistesmänner von nicht geringer Bedeutung für die vaterländische Kultur, wie z. B. der Göttweiger Abt D. G. Corner"[1]).

Alte Schätze werden gehoben, gehegt und gepflegt, und das Kennerauge bewundert daran das künstlerische Schaffen der Vorzeit; die alte aufgefundene Münze erhält nach tausendjährigem Schlafe wieder Leben und wird — nachgeahmt; die Initialen und der Schrift- und Buchschmuck, womit die fleißigen Mönche in „finsteren Zeiten" mit sicherer Hand und scharfem Auge ihre Kodizes in heute noch bewundernswerter und phantasievoller Art schmückten, wandern sozusagen aus den verstaubten Bibliotheksfächern in die mit modernstem Komfort eingerichteten Offizinen der Weltfirmen; und das alte deutsche Lied, von Millionen unserer Vorfahren in lodernder Begeisterung gesungen, soll vergessen und, entgegen den Gebilden der Schwesterkünste, in den Archivschränken vergraben bleiben, während „moderne", saft- und kraftlose Wasserblasen durch „Geist und Würde" unser braves deutsches Volk „veredeln" sollen? Nein! der alte Corner lebt noch und mit ihm das edle, echte, wahre und kernige deutsche Lied! Und sind die bisherigen Bemühungen um die Restauration des Kirchenliedes, wie sie vor dem Kriege und zum Teil auch während desselben in die Wege geleitet wurden, von wenig Erfolg begleitet gewesen, so besteht doch die Hoffnung, daß sie nicht umsonst waren, sondern den Anfang einer guten Sache bildeten. Und da wird C. gute Dienste leisten und wird die Richtschnur geben müssen, er, der dem Felsen Petri und der deutschen Eiche in gleich wirksamer Weise gedient hat.

[1]) Matthias Heumann (Wien) in einem zeitgemäßen Artikel „Das deutsche Kirchenlied als Kulturgut" (Reichspost, Wien 1919, Nr. 247).

Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts

Ein Beitrag zur Stilgeschichte des Frühbarock

Von

Arnold Schering, Halle a. S.

Die Musik des 16. Jahrhunderts bietet einer einwandfreien Interpretation noch immer so viele Schwierigkeiten, daß jeder Versuch, ihrer Herr zu werden, mit Freuden zu begrüßen ist. Für die monodische Literatur der Florentiner Hellenisten hatte H. Riemann dem von vielen schon dunkel empfundenen Gedanken entscheidenden Ausdruck gegeben, daß das Zeichen ₵ keineswegs immer gerade Taktart einschließt, sondern nur andeutet, daß „für keine Notengattung der alte Begriff der Perfektion (dreiteiligen Geltung) in Frage kommt"[1]). Es drückt dieses Zeichen also nichts Positives im Sinne unseres Taktbegriffs, sondern etwas Negatives aus, und daher liegt die Möglichkeit vor, es als Taktvorschrift ganz zu übersehen und eine mit ihm versehene Musik unter Umständen ganz oder teilweise im Tripeltakt zu lesen. Maßgebend dafür ist die für sich selbst sprechende Logik des musikalischen Aufbaus.

Wann diese uneigentliche Bedeutung des ₵ aufgekommen ist, darüber teilt Riemann eine eigene Erfahrung nicht mit. Daß er aber mit ihr bereits für die Musik des frühen 16. Jahrhunderts arbeitete, zeigen seine Übertragungen aus dieser Zeit und die in den Sammelbänden der IMG (X, S. 123) gemachten Bemerkungen. Wenn auf das dort Angeregte hier zurückgekommen und einiges in neuer Beleuchtung gezeigt wird, so geschieht es, um die außerordentlich wichtige Frage aufs neue zur Diskussion zu stellen und ihr, wenn möglich, größeren Einfluß auf die Editionstechnik zu verschaffen.

Den Schlüssel für die illusorische Bedeutung des ₵ als Taktvorzeichnung hat die alte Zeit selbst geliefert. Er ist verbrieft an einzelnen Stellen der „Musica, id est ars canendi" (1537) des Sebald Heyden, vor allem an jener (S. 63), wo Heyden rät, schwierigere Sätze (aculeatas cantilenas) in perfekter Mensur — solche also, die gewisse mit den Regeln der Imperfizierung in Zusammenhang stehende mensurale Zweideutigkeiten bieten konnten — der leichteren Ausführbarkeit halber in imperfekte Mensur zu übertragen. Man löse, heißt es, folgendes in der integra perfectio stehendes Kyrie aus Agricola's Messe Malheur me bat

(Tenor)

[1]) Handbuch der Musikgeschichte, II, 2, S. 12.

in Notenwerte von zweizeitiger Geltung auf, und zwar innerhalb des Tempus imperfectum diminutum:

Der Hörer (!), fügt Heyden hinzu, dem das Notenbild nicht gegenwärtig ist, wird trotz des vorgeschriebenen Tempus imperfectum diminutum ein regelrechtes Tempus perfectum hören: „ut utrumlibet recte cantari procul audiens dijudicare nequeat, integra ne perfectio cantetur an resoluta diminutio.“

Der Praxis war dieses Verfahren schon seit einem Menschenalter geläufig. Bereits in den ersten Drucken des Petrucci pflegte in Fällen, wo eine Tenorklausel unter zwei oder drei verschiedenen Mensurzeichen zu wiederholen war, die Stimme hernach nochmals unter dem Generalzeichen ₵ als resolutio notiert zu werden, so daß alles Problematische bei der Ausdeutung perfekter Mensuren, etwa der prolatio major, behoben war. Heyden erklärt S. 96:

Quid est resolutio? Est abstrusioris notularum valoris in vulgatiorem aliquam formam transscriptio.

Er gibt Anweisungen für die Herstellung solcher Resolutionen, mit Beispielen und Schemata, und betont, daß das Singen nach solchen bequemeren Fassungen den Knaben bedeutend leichter falle:
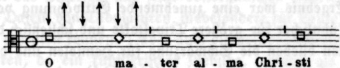
Quando quidem hi cantus [mit ◯] pueris ferme difficillimi videntur, qui plurimis fusis et aculeatis suspiriis scatent: libuit itaque aculeatum exemplum huc apponere, et deinde idem ex integra perfectione in diminutam imperfectionem resolvere, ut quisque videat, non tam per difficultatem ullam, quam per insolentiam fieri, ut eiusmodi aculeatae cantiones vulgo minus expedite cantentur. Si quis enim resolutionem hic sequenti exemplo [jenes Beispiel von Agricola] subiunctam diligenter inspiciat, utique nihil reperiet, quod non vulgatissimum ac facillimum sit.

Demnach bedeuteten solche Resolutionen unter dem ₵-Zeichen — entsprechende unter dem C-Zeichen (resolutio in integrum valorem) waren selten — eine Art Eselsbrücke, bestimmt für solche, die in der Mensuraltheorie nicht ganz sattelfest waren. Sie mögen sich nicht nur im Musikunterricht gut bewährt haben, sondern auch dem begreiflichen Wunsche der Verleger entsprungen sein, ihre Ausgaben selbst nicht fachmännisch geschulten Leuten, etwa bloßen Liebhabern der Musik, zugänglich zu machen. Indessen scheint das bequemere Lesen und Entziffern nicht der einzige Grund gewesen zu sein; sonst würde sich der Brauch nicht bis in eine Zeit fortgeerbt haben, die wie diejenige des späteren Palestrina und Lassus längst die alten Notationsspitzfindigkeiten beiseite gelegt hatte. Der entscheidende Anstoß kam wohl aus der Dirigentenpraxis. Da die Funktion eines Chor- oder Orchesterleiters entgegen der heutigen Sitte lediglich in einem gleichmäßigen Auf- und Niederschlagen mit der Hand bestand, also von Natur Zweiteiligkeit der Bewegung einschloß, so war das Schlagen kleinerer Tripeltakte mit Schwierigkeiten verbunden. Den Theoretikern zufolge[1]) soll sowohl im Tactus proportionatus: □ ◇ (= ◇ ◇ ◇) wie im Tactus sesquialter: ◇ ◇ (= ◇ ◇ ◇) so dirigiert werden, daß zwei Taktteile auf den Nieder-, der dritte auf
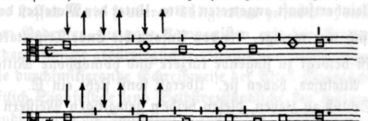
[1]) G. Schünemann, Sammelbände der I. M. G. X, 80; Geschichte des Dirigierens, S. 48f.

den Aufschlag kommen. Schlug man also bei 1 nieder, so blieb 2 ohne Markierung (wenigstens theoretisch), und erst mit 3 ging die Hand wieder in die Höhe.

Dies Verfahren versagte, wenn eine so geartete Stimme im Tripeltakt mit einer oder zwei andern im Dupeltakt verbunden war[1]). Der Dirigent schlug dann natürlich zweizeitig im integer valor, und es trafen Triolen auf Duolen, so daß dem Ausführenden der Tripeltaktstimme nichts anderes übrig blieb, als sein eigenes inneres Taktgefühl so walten zu lassen wie ein Spieler von heute, wenn ein lebhafter Walzer ganztaktig geschlagen wird. Im langsamen Zeitmaß, etwa bei vorgezeichnetem ◯, war diese Taktierart unbrauchbar. Hier wurde nach Semibreven geschlagen:



Damit entfiel jegliche Hervorhebung der tatsächlichen Dreizeitigkeit, und die Notierung konnte ebensowohl unter der Vorzeichnung ₵ erfolgen, nämlich:

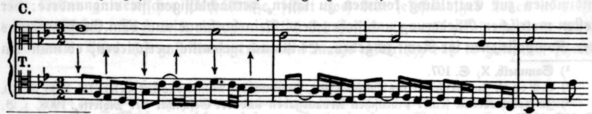


oder auch:

Mit anderen Worten: jedes Tempus perfectum, jede Prolatio perfecta ließ sich ohne weiteres in die Gestalt eines Tempus imperfectum diminutum übertragen. Das hierfür zuständige Zeichen ₵ hatte dann keinen andern Sinn als den einer Anweisung für den Dirigenten: schlage hier den tactus so, als ob du ein Tempus imperfectum diminutum (alla breve) vor dir hättest. Wichtig hierbei ist das „als ob". Denn in Wirklichkeit verschwand natürlich das dem Stück innewohnende dreizeitige Metrum nicht. Ungeachtet der in den Taktusschlägen des Dirigenten nicht sichtbar werdenden Markierung blieb es sowohl für das Gefühl wie für die Auffassung der Komposition bestehen. Dreimaliges Herab und Herauf (3 × 2) im integer valor ergab eben jederzeit ein Tempus perfectum. Eine mir vorliegende zweistimmige Bearbeitung des Serviteur-Liedes von Martin Hanart aus dem »Odhecaton« zeichnet dem Cantus principalis in der Oberstimme ein ◯, der sehr bewegten, instrumentalischen Unterstimme (Tenor) ein ₵ vor:

Cantus **Tenor**

Das Metrum des Tenors bleibt nichtsdestoweniger das reine dreizeitige des Cantus (unter Verkürzung seiner Brevis auf eine ganze Note):



[1]) Vgl. das Beispiel bei Schünemann, Sammelb. X, 91.

Nur einmal, in der Mitte des Stücks, hat auch der Tenor auf eine kurze Strecke das Zeichen ◯; ohne sichtlichen Grund, da es sich um die gleichen Figuren handelt, die vorher mit ¢ ausgedrückt waren.

Der hier sich offenbarende Sachverhalt wird durch die Literatur so hundertfach bestätigt, daß kein Zweifel besteht: das Zeichen ¢ konnte aus rein praktischen Gründen ebensowohl einen (modernen) $^4/_4$- und $^2/_4$-Takt, wie einen $^3/_2$-($^3/_4$)-Takt einschließen. Die Bequemlichkeit für Spieler wie Sänger bestand darin, daß sie, weil alle Noten im Verhältnis 2:1 standen und keine Perfizierung, Imperfizierung und Alteration in Frage kam, auch im dreiteiligen Takt lediglich die Semibreviswerte abzuzählen brauchten. Das Ergebnis war eine zunehmende Entwöhnung vom Gebrauche der Zeichen ◯, C und ähnlicher für größere Tripeltakte und schließlich deren völliges Verschwinden. Erhalten blieben die Schwärzung für Hemiolen und die Zeichen für die schnellen Dreitaktmaße der proportio tripla (◯3, ◯ $\frac{3}{1}$) und proportio sesquialtera diminuta (Φ$\frac{3}{2}$). Ein Blick in die Musik nach 1560 belehrt, daß um diese Zeit das Zeichen ¢ nahezu eine Alleinherrschaft angetreten hatte. Unter den Motetten des Palestrina und Lassus befinden sich nur wenige, die von Anfang bis Ende Tripeltaktmessung (Φ$\frac{3}{2}$) vorschreiben; meist bewegt zu singende kürzere und homophone Mittelsätze freudigen Charakters, z. B. Allelujas, haben sie. Überall sonst steht ein ¢.

Daraus den Schluß zu ziehen, diesen beiden gewaltigen Meistern wären die Eingebungen immer nur im stereotypen ¢-Takt gekommen, würde eine Verkennung der Dinge bedeuten. Jede gute Aufführung beweist das Gegenteil, vor allem bei Lassus, der auch als Rhythmiker zu den Großen gehört. Aber es ist keineswegs entschieden, ob durch das Notenbild, wie es die Neuausgaben auf Grund der Originale bieten, das wirkliche rhythmische und metrische Leben der Musik restlos enthüllt wird.

Das Problem läuft hinaus auf die Frage nach der Setzung der Taktstriche. Zu ihr ist in verschiedenem Sinne Stellung genommen worden. Die meisten Herausgeber erkennen die Notwendigkeit einer Hinzufügung von Taktstrichen an. Der Begriff der Partitur als solcher fordert sie, ebenso der moderne Dirigiergebrauch, der schwere und leichte Zeiten sichtbar auseinanderhält. Andere wollen sie überhaupt nicht oder nur andeutungsweise gelten lassen in der Überzeugung, daß sich die Musik des 16. Jahrhunderts nicht nach den Grundsätzen der Gegenwart dirigieren lasse. So G. Schünemann, der vorschlägt, sie aufzugeben oder zusammengehörige Werte durch Punkte über den Linien oder sinnfälligen Druck zu binden[1]). H. Leichtentritt hingegen will, einer Anregung Emil Vogel's folgend[2]), die Taktstriche nicht durchgezogen, sondern nach Maßgabe vernünftiger Textdeklamation in jeder Stimme verschieden gesetzt wissen[3]). Beide Vorschläge, insbesondere der zweite, der eine rätselhafte Arbeitsweise der Komponisten voraussetzen würde, fordern zu Bedenken heraus. Denn in dem Bestreben, eine Seite der alten Kunst: die herrliche Freiheit der Stimmindividuen zur Entfaltung kommen zu lassen, vernachlässigen sie eine andere: der festen metrischen Gliederung und neben dem Kleinrhythmus auch dem Großrhythmus der Kompositionen ihr Recht zu geben. Es ist auch wesentlich verschieden, ob man ein

[1]) Sammelb. X, S. 107.

[2]) E. Vogel, Zur Geschichte des Taktschlagens, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1898, S. 70.

[3]) In verschiedenen seiner praktischen Neuausgaben und der Geschichte der Motette, 1908, z. B. S. 116, 164ff.

Stück aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, etwa von Josquin oder Obrecht, oder eins aus der zweiten Hälfte vor Augen hat. Die Anhaltspunkte, die im letzteren Falle eine relativ sorgfältige Textunterlage bietet, fallen für die frühere Zeit in der Regel weg.

Die Frage, ob überhaupt für die mehrstimmige Musik des 16. Jahrhunderts metrische Gruppenbildung im Sinne unseres Taktbegriffes anzunehmen sei, ist ernstlich wohl nur für die in „schwerer" Polyphonie gehaltenen Messen- und Motettenkompositionen in Zweifel gezogen worden[1]). Sie für die homophon-akkordliche und Tanzmusik, ebenso für das Madrigal und seine volkstümlichen Abarten aufzuwerfen, verbietet allein das Dasein von Tabulaturen, insbesondere für Laute, die geregelter Taktgliederung nicht entraten können.[2]) Aber auch die polyphon verschlungene Musik kann sie nicht entbehren, da ein künstlerisches Gebilde, welches als rhythmisch belebtes Ganzes erscheinen soll und als solches erfunden ist, ohne den Begriff von schweren und leichten Zeiten nicht denkbar ist. Die Abneigung, eine Motette von Josquin, Palestrina oder Lassus in ein sauberes Taktgewand zu kleiden, entspringt wohl in der Hauptsache dem Bedenken, die vom Komponisten mit der Freiheit der imitierenden Arbeit verbundene Absicht größtmöglicher Stimmenverselbständigung anzutasten. In der Tat hat die durchimitierende Schreibweise der Alten Eigentümlichkeiten, die ihrer Musik das taktlich Sinnfällige und Selbstverständliche der späteren benehmen. Der Baß, da er ständig mit in die Imitation verwickelt ist, erfüllt noch nicht die ihm im Generalbaßzeitalter zufallende Aufgabe, der Harmoniebewegung eine feste Linie vorzuzeichnen. Oft gibt er entscheidende Töne an den Tenor ab wie in folgender bei Lassus beliebten Kadenzwendung:

Ges. Ausg. III, S. 103.

die 50 Jahre später schon zu den Unmöglichkeiten gehört. Die Harmoniebewegung selbst ist durch das Kirchentonartliche bestimmt und hat infolge der eigentümlichen Anwendung der Dreiklangsumkehrungen und des häufigen Auslassens charakteristischer Töne dabei noch nicht die bestimmende Kraft im Sinne des späteren Tonartengefühls. Auch die Dissonanz als Ausdruck des Pathos, künftighin von so großer Wichtigkeit bei der Ordnung metrischer Verhältnisse, führt noch kein selbständiges Leben in diesen Kirchenstücken. Dazu tritt eine namentlich bei Lassus oft unglaublich verästelte Polyrhythmik. Alles das zusammengenommen macht erklärlich, daß es zuweilen schwer,

[1]) So von G. Adler, Der Stil in der Musik, 1911, S. 96.

[2]) Im wesentlichen für Spieler berechnet (per sonare d'ogni sorte d'instrumento perfetto) ist auch der mit Taktstrichen versehene bekannte Partiturdruck der Madrigale C. de Rore's vom Jahre 1577.

ja unmöglich fallen will, über das Gewichtsverhältnis gewisser aufeinanderfolgender, die Zählzeiten füllender Drei- und Vierklänge rein gefühlsmäßig zu entscheiden. Unterstützt eine Aufführung diese Ungewißheit und Unsicherheit des Hörers im Beurteilen des Klangvorgangs, so entsteht der Eindruck, den R. Wagner von Palestrina's Musik entwirft[1]), nämlich „daß die Hilfe der Gesetze der Zeit für das Verständnis einer solchen Musik noch gar nicht zu verwenden ist", weil „der Rhythmus nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Akkordfolgen wahrnehmbar ist, während er ohne diese, als symmetrische (?) Zeitfolge für sich, gar nicht existiert".

Sicherlich geht ein gut Teil des mystischen Zaubers solcher Musik auf dies unirdische Schweben und Schwanken des Rhythmischen zurück, mit dem ein scharfer Strich zwischen ihr und der weltlichen Musik gezogen ist, und es wäre verkehrt, wenn ein Chorleiter diesen Eindruck durch Herausarbeiten des Gegenteils zerstören wollte. Handelt es sich jedoch um die Erkenntnis und wissenschaftliche Durchleuchtung der Zusammenhänge, so bleibt die Frage offen, ob Wagner's Begründung der Rhythmuslosigkeit den Tatsachen wirklich entspricht.

Von ausschlaggebender Bedeutung sind die Kadenzen, ohne welche diese Musik keine Zeile bestreiten kann. Kadenzen bedeuten nicht nur harmonische Ruhepunkte, sondern zugleich metrische Einschnitte von besonderer Wichtigkeit, die dem Großrhythmus dieselbe Gliederung geben wie die Motiv-Enden dem Kleinrhythmus. Gleich Pfeilern eines Hallengebäudes tragen sie die Last der zwischen ihnen ausgespannten Melodiebögen. Solche Schwerpunkte, in denen die innere Kraftentladung eines Tonzugs vorübergehend zum Abschluß kommt, durch Ansetzen eines Taktstriches vor dem Fall in den Kadenzakkord Auge und Auffassung bemerkbar zu machen, kann gewiß nicht als Willkür ausgelegt werden. Damit wird nur einer Gefühlstatsache Rechnung getragen, die sich, auch wenn der Taktstrich nicht dastünde, bei entsprechendem, künstlerischem Vortrage von selbst einstellt. Die Einfachheit der Kadenzwendungen, für die jede Generation Lieblingsformeln ausprägt, und die Tatsache, daß der männliche Schluß vorherrscht, lassen Schwierigkeiten nicht aufkommen.

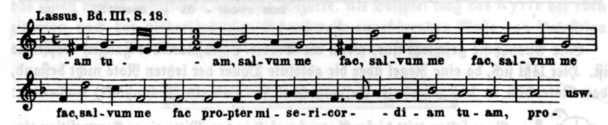
Ein zweiter Generalfall, in dem der Taktstrich seinen Platz behauptet, tritt da ein, wo ein melodischer Gedanke in gleichen Abständen in verschiedenen Stimmen wiederkehrt, sei es mit, sei es ohne Sequenzcharakter. Hier versinnlicht er die Tatsache der gleichartigen Wiederholung und regelt den übereinstimmenden rhythmischen Vortrag aller Stimmen. Erfolgt die Wiederkehr in ungleichen Abständen, wie sehr oft zu Beginn der Kompositionen im imitierenden Stil, so bedarf diese Erscheinung einer besonderen Untersuchung. Denn es liegt nicht immer sogleich auf der Hand, ob das Motiv, welches in der nachahmenden Stimme erklingt, dieselbe Stellung im Takt zu erhalten hat wie bei der vorsingenden. Für solche Fälle gibt der Verlauf des Satzes und seine Kadenzierung ein Kontrollverfahren an die Hand.

Eine dritte Beobachtung, die freilich nur für einen beschränkten Teil der Literatur gilt, ist, daß dort, wo der Komposition ein Cantus firmus zugrunde liegt, der gewöhnlich schon in der Notation zum Ausdruck kommende metrische Bau dieses die Taktfolge der übrigen Stimmen regelt. In den meisten Fällen ergibt sich das aus der Kadenz- und Motiv-Anordnung von selbst.

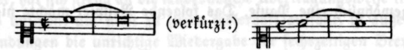
---

[1]) Wagner, „Beethoven", Ges. Schr. u. D., 2. Aufl., Bd. 9, S. 79.

Mit diesen drei Leitsätzen vor Augen, nämlich: das ₵ ist nie Gewähr für immanenten geraden Takt; Kadenzen haben auf Taktschwerpunkten zu erfolgen, und: gleiche Motive in gleichen Abständen haben dieselbe Stellung im Takt, lassen sich eine große Zahl Bedenken der Taktstrichgegner aus der Welt schaffen. Der erste berechtigt ganz allgemein dazu, eine Komposition gegebenenfalls ganz oder teilweise im Tripeltakt zu lesen. Die beiden andern sind musikalischer Natur; sie nehmen zunächst nicht den geringsten Bezug auf den Text der Stücke, sondern regeln Bau und Einteilung der Perioden nach der logischen Folgerichtigkeit der Gesamtgliederung. Tun sie dies aber, d. h. erreicht man auf diese Weise eine Taktgliederung, die vom musikalischen Standpunkte ein Entweder-Oder ausschließt, so wird die so gewonnene Form auch die einzige sein müssen, welche der vom Komponisten gewünschten Textunterlegung entspricht. Und dies wiederum gestattet in einzelnen Fällen wertvolle Schlüsse auf die größere oder geringere Vokalität der Stimmen. Es sollen dafür sogleich Beispiele gegeben werden. Schon hier aber darf betont werden, daß bei einer solchen Behandlung der Musik die Gefahr einer unwissenschaftlichen, willkürlichen Modernisierung so lange nicht zu befürchten ist, als von überflüssigen Zutaten und Eingriffen abgesehen und nur das getan wird, was die der Musik innewohnende Logik fordert. Von einem Hereintragen subjektiver Deutungen, wie das bei dem von Riemann[1]) mitgeteilten, um der Drastik willen absichtlich stark aufgeputzten Beispiele von Isaac der Fall ist, darf niemals die Rede sein. Wo Doppeldeutigkeiten Zweifel nahelegen, wird es Aufgabe des Herausgebers sein, diese Zweifel nachdrücklich hervorzuheben. Die Untersuchung ergibt, daß für die klassische Zeit der a cappella-Musik — Verkürzung der Brevis auf ganze Note vorausgesetzt und vom vorgezeichneten originalen Tripel abgesehen, der mit $^3/_4$ wieder zugegeben ist — andere Taktarten als ₵ und $^3/_2$ nicht erscheinen. Künstliche Verschränkungen und Ausrenkungen auf andere Taktmaße haben keinen Platz, auch in der Mitte eines Stückes nicht. Die von Leichtentritt[2]) angeführte Stelle aus Lassus bedarf keiner so gezwungenen Deutung, sondern löst sich in die einfache Folge auf:
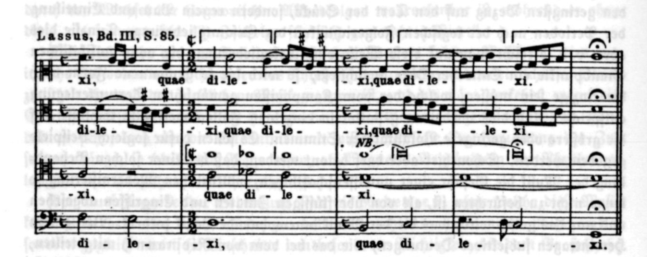


Ein Notenbild, das jeden Kenner der a cappella-Musik als horror berührt, ist dieses:
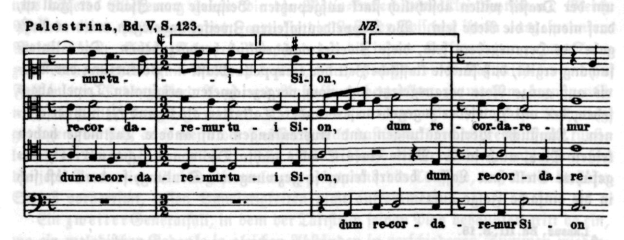


Die Lehre des reinen Satzes verbietet das Binden einer längeren Note an eine kürzere, weil die Eurhythmie des Stimmflusses dadurch zerstört wird. Dennoch erscheinen solche Bindungen in Neudrucken häufig. Sobald das Auge sie gewahr wird, darf
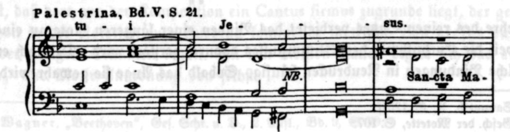
[1]) Sammelb. X, S. 125ff.
[2]) Gesch. der Motette, S. 107.

von vornherein gesagt werden: hier stimmt etwas mit den Taktstrichen nicht. Entweder hat ein solcher, was das Häufigere ist und durch eine vorausgehende Kadenz angezeigt zu werden pflegt, vor der ersten Note zu stehen; dann wird der Takt voll dreizeitig (⊨·). Oder der Strich muß, worauf entsprechende Umstände in den andern Stimmen deuten, mitten durch die Brevis gehen, so daß die Form ⊨ | o entsteht.
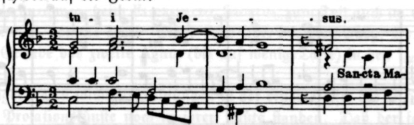




Eine Ausnahme geschieht nur, wenn die Brevis Schlußnote des ganzen Gesanges ist. Hier läßt sich, da eine Regel über die absolute Dauer der letzten Note nicht bestand, das Notenbild in die gewohnte Fassung (mit Fermate im Schlußtakt) umdeuten: o | o ‖ Ganz selten tritt dieser Ausnahmefall in der Mitte einer Komposition ein, dann nämlich, wenn auch die übrigen Stimmen, von einer Bewegung zur Ruhe kommend, in eine Brevis münden. Aber auch in diesem Falle steht hinter der angebundenen Brevis gewöhnlich eine Pause. Das folgende Beispiel möchte nicht hierher gehören:
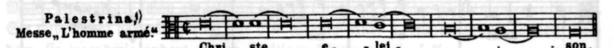


da es sich unschwer auf die Form:

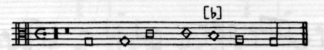


zurückführen läßt, so daß — was als erheblicher künstlerischer Gewinn gebucht werden kann — aus der Synkope eine „pathetische Antizipation" (H. J. Moser) auf der Silbe Je- wird.

„Schlechte" Bindungen in Neuausgaben dürfen mithin als treffliche Wegweiser zur richtigen Taktgliederung angesehen werden. Der sinngemäß gesetzte Taktstrich erzeugt dann ein Durchbrechen des ¢-Taktes und Einstellung zweier Tripeltakte, in unserer mit Verkürzung rechnenden Übertragungsweise also zweier $^3/_2$-Takte, wobei zunächst unbestimmt bleibt, ob der zweite dieser $^3/_2$-Takte sogleich hinter dem neuen Taktstrich zu stehen kommt, oder ob im Dupeltakt fortgefahren wird, bis ein neuer Tripel wieder ins alte Gleis zurückführt. Zu Haufen erscheinen derlei schlechte Bindungen in Neudrucken dort, wo die Herausgeber glaubten, das in den Nebenstimmen erscheinende Zeichen ¢ als Taktnorm auch für den ausdrücklich im Tempus perfectum oder in der Prolatio perfecta notierten Cantus firmus annehmen zu müssen. Da ergeben sich denn fortwährend üble Verbindungen:
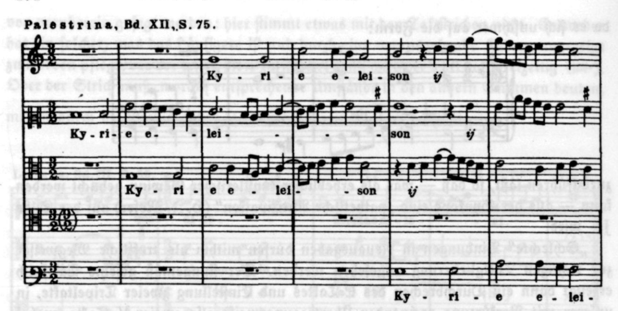


Gerade das Umgekehrte ist richtig. Denn nicht eine der Nebenstimmen, sondern die Hauptstimme des Stückes verleiht die Taktnorm. Erst dann erhalten auch die Nebenstimmen ihren Sinn, und ihre Einsätze, Kadenzen und Bindungen verlieren das ihnen vorher anhaftende Unschöne, Bizarre. Als Beispiel mag das Kyrie der eben zitierten, noch der niederländischen Schreibweise angehörenden Messe von Palestrina angeführt sein. Der Tenor hat die bekannte Originalfassung:
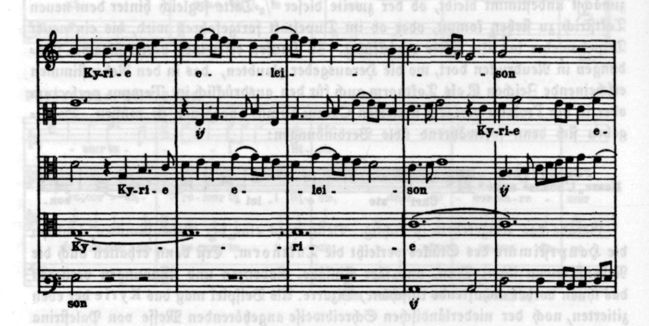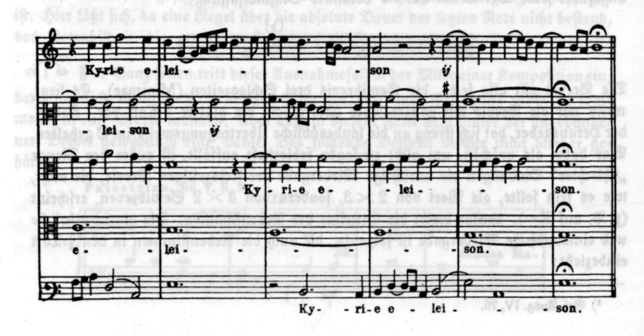


Die Brevis gilt also sechs, die Semibrevis drei Schlagzeiten (Minimae). Es liegt, wenn wir die Brevis mit ganzer Note übertragen, ein glatter $\frac{3}{2}$-Takt vor. Haberl, der Herausgeber, hat sich streng an die landesübliche Übertragungsweise im ¢ gehalten. Was dabei als unschön, um nicht zu sagen fehlerhaft auffällt, ist außer der Menge „schlechter" Bindungen die unrichtige Wiedergabe der sechszeitigen Brevis, die nicht, wie es sein sollte, als Wert von 2 × 3, sondern von 3 × 2 Semibreven erscheint (z. B. auf Ky-). Unklar bleibt die Struktur der Nebenstimmen. Die einzig mögliche und einwandfreie Wiedergabe ist folgende, die auch die Nebenstimmen in den $\frac{3}{2}$-Takt einbezieht:

[1]) Ges. Ausg. IV, 75.

Palestrina, Bd. XII, S. 75.
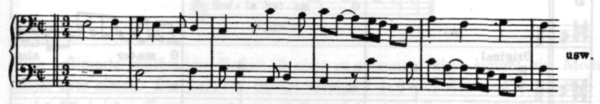






Das gleiche hat im Christe zu geschehen[1]), in der zweiten Hälfte des Gloria, des Qui tollis, im Credo durchweg, beim Et exspecto, Sanctus, zum Teil auch im ersten Agnus. In der zweiten „L'homme armé"-Messe (aus libr. IV, Ges.-Ausg. Bd. XIII) muß aus gleichem Grunde das zweite Agnus (bis auf wenige Takte) in den $^3/_2$-Takt versetzt werden.

Viel häufiger treten solche Erscheinungen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf, als die Prolationskünste noch in ihrer Blüte standen. Daß der folgende, von Glarean (Dodekach. III, 13) mitgeteilte Kanon ex una von Obrecht, derselbe, der in dessen Messe Salve diva parens beim „Qui cum patre" erscheint, trotz des ¢ im Tripeltakt zu lesen ist, ergibt sich aus der Natur des Kanons:



Den außergewöhnlichen Fall eines durchgeführten fünfzeitigen Takts liefert das Qui tollis aus Obrecht's Messe Je ne demande. Der Tenor[2]) hat im Original die Fassung:

Qui.tollis usw.

Mit den übrigen, sequenzartig weiterrückenden Stimmen kombiniert ergibt sich eine Musik, die weniger schön als seltsam anmutet und einer echten Orgelmanier entspricht. Sie widerstrebt hartnäckig nicht nur dem Versuch einer Textunterlegung, sondern auch dem, sie irgendwie anders als im 5zeitigen Metrum aufzufassen.
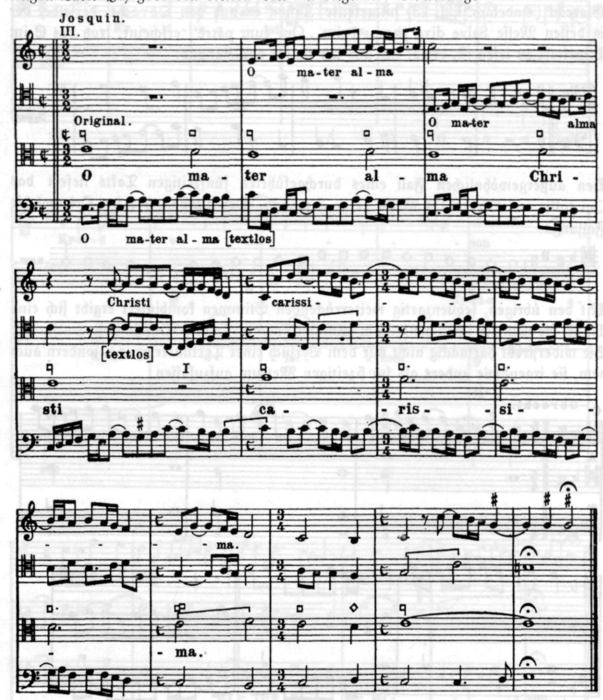


Das Beispiel zeigt schlagend die beschränkte Bedeutung des ¢. Es ist kein „Takt"-, sondern ein tactus-Zeichen.

[1]) Hier ist Haberl ein Übertragungsfehler untergelaufen. Das g des 15. Takts im Tenor hat bereits auf der 2. Hälfte des vorhergehenden einzusetzen.

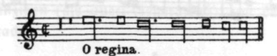
[2]) In J. Wolf's Ausgabe der Werke Obrecht's Bd. 1, 1 faksimiliert.

Ein wahrer Kursus in sinnvoller Taktinterpretation läßt sich an Josquin's große zwölfteilige Inviolata-Motette anknüpfen. Sie steht in Petrucci's Motetti C (1504), deren faksimilierter Neudruck im Interesse der musikwissenschaftlichen Forschung nicht dringend genug zu wünschen ist. Mit Ausnahme des abschließenden Teils („Quae sola"), der das Zeichen $\frac{\circ}{3}$ des lebhaften Tripels alter Fassung hat, haben alle Abschnitte ₵ vorgezeichnet. In Wirklichkeit jedoch steht die Mehrzahl im reinen dreiteiligen Takt. Ich gebe den dritten Teil mit originaler Tertierung.
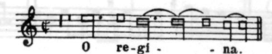


Die zweite Hälfte dieses Satzes ist insofern bemerkenswert, als die Notation des Cantus firmus deutlichen Hinweis auf die Taktgliederung, auch der übrigen Stimmen, gibt. Fehlte jedoch der Cantus firmus zufällig, so würde sich aus dem bloßen Bau ebendieser Begleitstimmen und ihrer Kadenzschritte ganz derselbe Wechsel von C, 3/4, C, 3/4, C, herstellen lassen, ein Beweis, wie sinnreich und vor allem: wie entfernt von

jedem Gedanken an das vorgezeichnete ₵ als „Taktzeichen" der Komponist arbeitete. Der folgende 4. Teil („Suscipe"), ein das Vorhergehende variierendes Duo für Alt und Baß, fordert gleich zu Anfang den $^3/_4$-Takt und geht dann in $^3/_2$ über. Im 5. Teil verlangt der imitatorische Bau die Übertragung des Pseudo ₵- in den $^2/_4$-Takt; nur in der Mitte erscheinen zwei $^3/_4$-Takte. Teil 6 und 7 verlaufen nach Maßgabe des Cantus firmus und Motivbaus durchweg im $^3/_2$-Takt, ebenso Teil 8, der nur am Schlusse vier Takte in $^4/_4$ bringt, Teil 9 im $^2/_4$-Takt. Problematisches birgt Teil 10, dessen C. f. (Sopran) folgende Originalform hat:
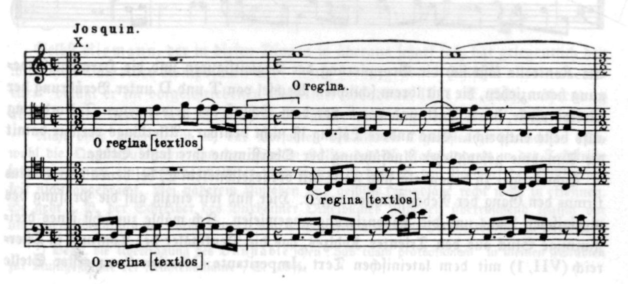


Eine bestimmte rhythmische Gestalt ist nicht zu erkennen, nicht einmal ein Modus major oder minor. Die Zahl der Breves beträgt $3 + 6 + 1 + 6 + 4 + 1 + 2 + 2$, wobei sich bei der Spartierung herausstellt, daß die letzte Longa noch mit einer Fermate versehen, d. h. im ganzen 6 Breves erhalten muß, um gleichzeitig mit den übrigen Stimmen abzuschließen. Die Verteilung der Silben, wenn überhaupt bei diesen langen, atemverschlingenden Tönen des Cantus an Singen gedacht werden kann, wird folgendermaßen anzunehmen sein:
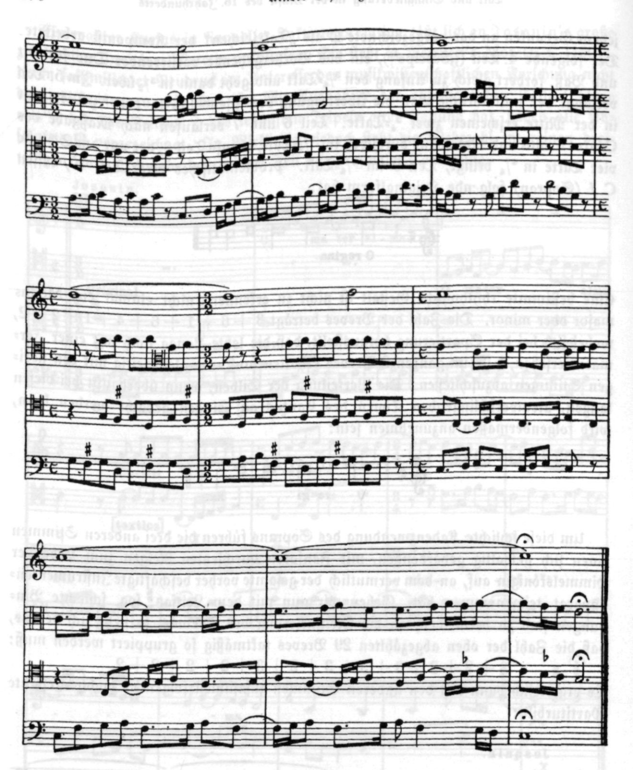


Um diese schlichte Kadenzwendung des Soprans führen die drei anderen Stimmen einen sich gewaltig gebärdenden, mit Fanfaren durchsetzten Reigen zum Lobe der Himmelskönigin auf, an dem vermutlich der gesamte vorher beschäftigte Instrumentenapparat teilgenommen hat. Gehen wir nun mit dem Leitsatz: sog. schlechte Bindungen sind zu vermeiden, an die Mensurierung des Themas, so stellt sich heraus, daß die Zahl der oben abgezählten 29 Breves taktmäßig so gruppiert werden muß:

$$3 + 2 + 2 + 3 + 3 + 3 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2.$$

Es ergibt sich dann mit den anderen Stimmen zusammen folgendes hochinteressante Partiturbild:
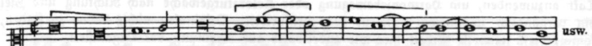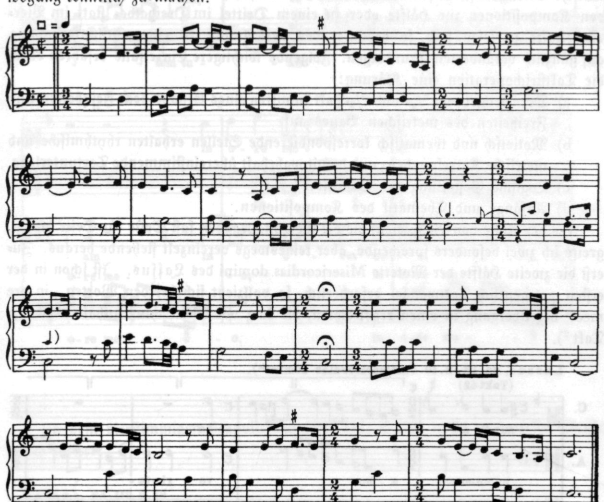




Als Kontrolle läßt sich die Gruppierung der Begleitfiguren und die Harmoniebewegung heranziehen, die mit ihrem schlichten Wechsel von T und D unter Berührung der Mollparallele im 4. Takt und der S vor dem Schluß der gewonnenen Taktordnung aufs beste entspricht. Eine andere Lösung ist nicht denkbar. Allerdings verliert damit die Annahme gesanglicher Ausführung der Oberstimme ihre letzte Stütze.

Schwieriger zu behandeln sind Fälle mit vorgezeichnetem ₵, bei denen kein Cantus firmus den Gang der Nebenstimmen regelt. Hier sind wir einzig auf die Prüfung des motivischen Baus und die Kadenzierung angewiesen. Ich wähle zunächst jenes dreistimmige Stück aus den Trienter Kodizes, das die Denkmäler der Tonkunst in Österreich (VII, 1) mit dem lateinischen Text „Imperitante Octaviano“ an erster Stelle

bringen. Anscheinend haben alle drei Stimmen ₵. Danach erfolgte die Übertragung



Hiermit wird das Wesen der Komposition, die ursprünglich eine französische Chanson („Pour l'amour qui est") war, nicht getroffen. Leben erhält sie erst, wenn ihr die schwerfällige Form des Modus minor perfectus, in dem sie eigentlich steht, genommen wird und Motivik und Kadenzen die Taktstrichfrage regeln. Ich gebe sie unter Verkürzung der Notenwerte und (wegen Raumersparnis) mit Verschmelzung der Tenor- und Baßstimme zu einer einzigen (als quasi-Generalbaß), um dadurch die Harmoniebewegung kenntlich zu machen.



Selbst Riemann, der in diesen Dingen so überaus scharf sah, hat gelegentlich den wirklichen Bau einer Komposition nicht richtig herausgestellt. Ghiselin's „Tota scriptura" beläßt er im vorgeschriebenen Dupeltakt (Handbuch II, 1, S. 253), während es aus sich selbst heraus den $^3/_4$-Takt, in der Mitte vorübergehend den $^2/_4$-Takt fordert.

Nicht ohne Interesse ist es, das Verfahren der älteren Organisten zu beobachten. Obwohl die Orgeltabulaturen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Taktstrichsetzung oft noch ein uns ungewohntes Bild bieten, ist dennoch der Vorwurf der Willkürlichkeit nicht angebracht. Bei näherem Hinsehen sind gewisse Grundsätze recht wohl zu erkennen. So geht z. B. der Schreiber des Burheimer Orgelbuches zuweilen überraschend logisch vor und scheut sich nicht, wo nötig, Dupel- und Tripeltaktmetra durch Striche reinlich zu scheiden,[1])

[1]) Vergl. die Übertragung des Dunstable'schen „Sub tuam protectionem" in meinen „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance", S. 159ff.

auch wohl unter Umständen[1]) die ganze Reihe der Taktarten vom $^2/_4$- bis zum $^3/_2$- und $^4/_2$-Takt anzuwenden, um Harmoniebewegung oder Koloraturgewächs nach Richtung und Ziel hin verständlich zu machen. Da in den mensurierten Originalen nichts davon zu finden, kommt diese sinnvolle Arbeit hier wie anderwärts auf Rechnung der Organisten.

Von nicht zu übersehender Menge sind die Fälle, in denen der sinngemäß angewandte Taktstrich den Charakter der Musik der beiden Klassiker Palestrina und Lassus beeinflußt. Dieser Einfluß erstreckt sich nicht nur auf das äußere Notenbild, insofern dies vortragsregelnd wirkt, sondern vor allem auf den Ausdruck der Musik, der auf weite Partien hinaus entweder eine völlige Umdeutung oder zum mindesten einen Zuwachs ästhetischer Werte bei einzelnen Phrasen erfährt. Beides zieht neue stilkritische Betrachtungsweisen nach sich. Denn wenn sich herausstellt, daß ganze Gruppen von Kompositionen zur Hälfte oder zu einem Drittel im Dreihalbe- statt im Viervierteltakte zu lesen sind, so bedeutet das den Anstoß zu einer Stiluntersuchung auf gänzlich veränderten Grundlagen. Folgende wichtigere Einzelfälle erfahren durch die Taktstrichoperation eine Klärung:
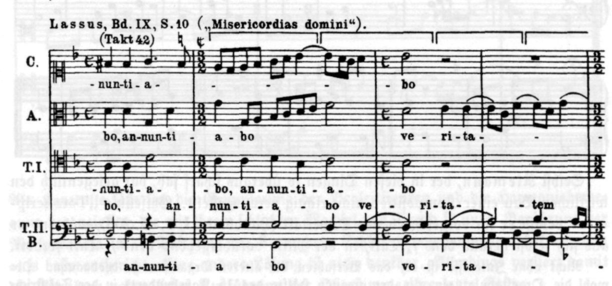
a) Der Wechsel von $^2/_2$- und $^3/_2$-Takt inmitten eines Stückes deckt Feinheiten und Freiheiten des metrischen Baues auf.

b) Motivisch und thematisch korrespondierende Stellen erhalten rhythmische und metrische Korrespondenz und damit wahrhaft übereinstimmende Textunterlage.

c) Logische Gestaltung der Schlüsse.

d) Anfänge und Thematik der Kompositionen.
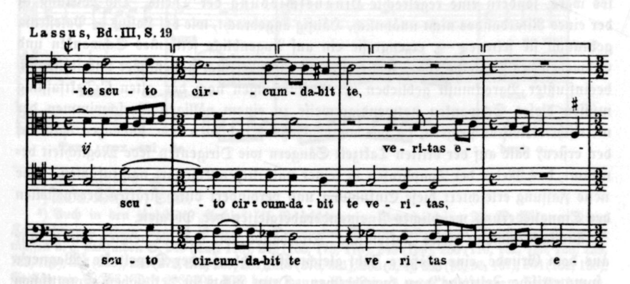
Aus der Fülle von Beispielen, die die Gesamtausgaben fast Seite für Seite bieten, greife ich zwei besonders sprechende, aber keineswegs vereinzelt stehende heraus. Zuerst die zweite Hälfte der Motette Misericordias domini des Lassus. Ist schon in der ersten gelegentlich Taktwechsel erforderlich, so vollzieht sich bei den Worten „in ore meo“ der Übergang in einen regelrechten, bis kurz vor dem Schluß anhaltenden $^3/_2$-Takt[2]).
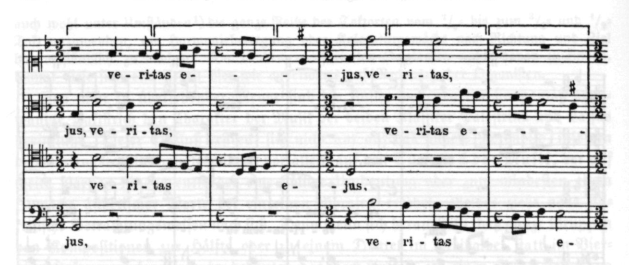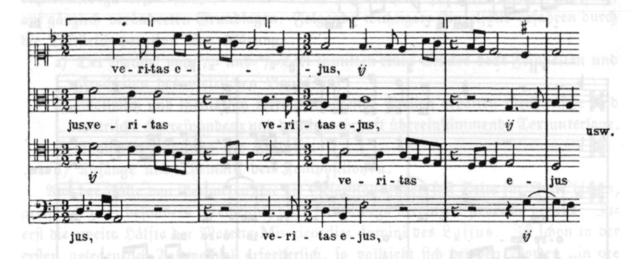


[1]) Ebenda S. 151 des Faksimile des Eya ergo.

[2]) Da der Raum nicht überall die Gegenüberstellung von alter und neuer Fassung gestattet, deute ich die alte übliche ₵-Takteinteilung zum Vergleich durch eckige Klammern über der Diskantstimme an. — Sehr ergiebig für die folgenden Betrachtungen sind auch Hasler's Motetten (Sacri concentus 1601 DDT. Bd. XXIV, XXV), weniger diejenigen von Gallus, der im Rhythmischen nichts von Orlandos Leidenschaft hat.

In dem vierstimmigen Scapulis suis (Bd. III, S. 19) treibt es derselbe Meister noch weiter:
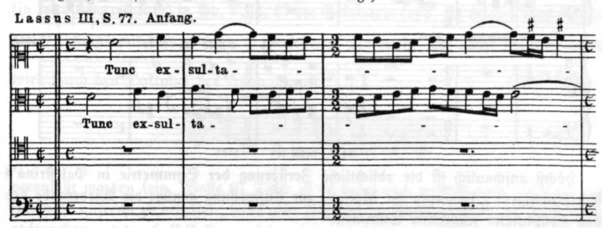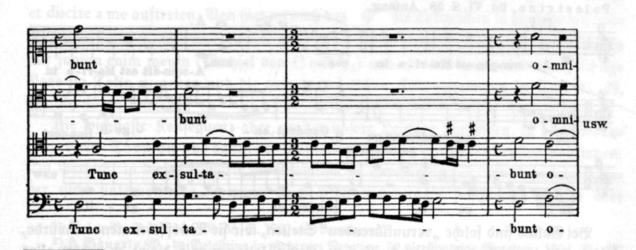






Der auf diese Weise eingetragene Taktstrich rückt ein eigentümliches Stilmerkmal der Zeit in helles Licht: gewisse Kadenzwendungen, zumal solche, die den bevorstehenden Abschluß der motivischen Durchführung eines Textgedankens ankündigen, durch Dehnung um eine Taktzeit zu verlängern, derart, daß der dem Schlußfall vorausgehende Takt statt vier Zählzeiten deren sechs erhält. Im Druck der Gesamtausgaben hat es den Anschein, als sei in solchen Fällen das Gewicht der Kadenz von Thesis auf Arsis gerückt. In Wirklichkeit findet aber keine solche Vertauschung statt, die metrisch sinnlos wäre, sondern eine regelrechte Hinausschiebung der Thesis. Die Wirkung ist der eines Ritardandos nicht unähnlich. Häufig angebracht, wie bei Lassus — Palestrina gebraucht sie seltener —, erzeugt sie ein auf Augenblicke seltsames Schwanken und Schweben des Tonleibs, das, wie es scheint, ein Merkmal italienischer und italienisch beeinflußter Barockmusik geblieben ist. Aufführungen nach der alten ₵-Taktfassung müssen dieses Schwanken notwendigerweise zu einem völligen Verschwimmen der metrischen Kontur steigern, da das unausgesetzte Erscheinen von Kadenzen bald auf der ersten, bald auf der dritten Taktzeit Sängern wie Dirigenten jede Möglichkeit benimmt, das Melos der Tonphrasen in seiner natürlichen Eigenart nachzufühlen. Die neue Fassung erleichtert diese Einfühlung und verhindert durch straffes Herausstellen der Sinngliederung weichliches Ineinanderübergleiten der Phrasen.

Vielfach erscheint dieses „tektonische" Ritardando, wie man es nennen könnte, nur aus dem Grunde, eine größere Zahl gleichmäßig ablaufender Dupeltakte (Wagner's „symmetrische Zeitfolge") zu durchbrechen. Denn nichts ist der hohen motettischen
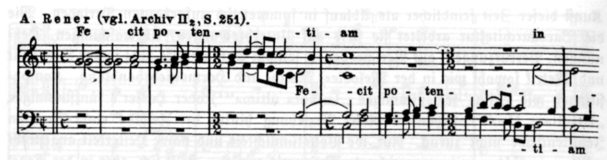
Kunst dieser Zeit feindlicher als Ablauf in symmetrisch aufgebauten Perioden. Wie die Barockarchitektur arbeitet sie stets auf Unterbrechungen, Überraschungen, Dehnungen, Verkürzungen, auf Verschrobenes, seltsam Anmutendes hin: in der Rhythmik und Metrik sowohl wie in der Melodie-, Motiv- und Harmoniebehandlung. Kompositionen wie Lassus' sechsstimmiges „In hora ultima"[1]) oder Hasler's fünfstimmiges „Exsultate Deo"[2]) stehen in dieser Beziehung hinter der Fassade einer barocken Jesuitenkirche nicht zurück. Nur wo Volkstümlichkeit und naive Heiterkeit angestrebt wird — in Sätzen mit vorgezeichneter Proportio tripla — stellt sich, aber in der Regel nur auf Augenblicke, symmetrischer Periodenbau ein. Wie groß die Sorge ist, diesen anderwärts zu verdecken, zeigen diejenigen zahlreichen Stellen, an denen der Chor sich in zwei Hälften teilt und beide nacheinander dieselbe Worte auf gleiche Motive vorzutragen haben. Der Anschluß der zweiten (Antwort-) Phrase an die erste geschieht selten ohne absichtliche Störung des metrischen Gleichgewichts. Auch dieser Erscheinung ist die bisher übliche Übertragungsweise nicht gerecht geworden; sie verschuldet die schon erwähnte Ungereimtheit, daß die korrespondierenden Phrasen regelmäßig verkehrte Stellung im Takt bekommen, indem alle Thesiswerte zu Arsiswerten werden und umgekehrt. Oft leidet darunter der Textvortrag[3]).
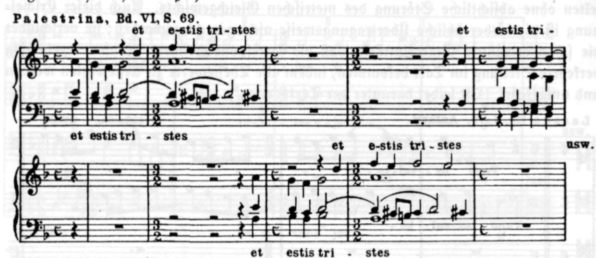




[1]) Ges. Ausg. XV, S. 151.
[2]) DDT. XXIV/V, S. 40.
[3]) Auch in den jüngst im „Archiv" (II, 2) erschienenen Übertragungen Th. W. Werner's von Kompositionen Adam Rener's ist noch am Dogma des ¢-Takts festgehalten. Taktstrichumstellungen müssen u. a. stattfinden S. 240 (Takt 116), 242 (165, 173, 176), 243 (199), 250 (116, 122, 125, 128, 129, 132, 135), 254 (239), 255 (272, 273, 280, 284), 259 (378, 381), 260 (3, 4), 263 (95, 96, 101), 264 (132, 135). Stellen wie S. 256 (Takt 296, 305, 308) halte man zu Palestrina's unten besprochenem Tollite jugum.

A. Rener (vgl. Archiv II₂, S. 251).
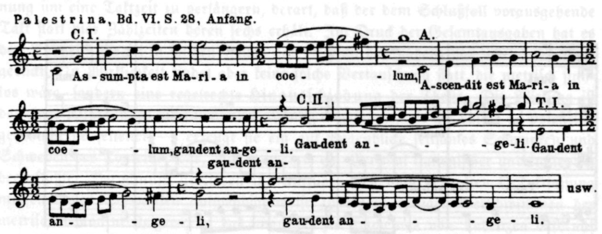


Hierher gehören auch Stellen wie die folgende bei Palestrina, wo Chor auf Chor antwortet. Das Überraschende, wenn man will also „Barocke", liegt einmal in dem Auffangen des Einsatzes des zweiten Chors, dann in der wunderbar ausdrucksvollen Ausweitung des dritten bzw. zweiten Takts, von der die ₵-Übertragung der Gesamtausgabe nichts ahnen läßt[1]).

Palestrina, Bd. VI, S. 69.



Höchst anschaulich ist die absichtliche Zerstörung der Symmetrie in Palestrina's sechsstimmigem „Assumpta est Maria"; zur Aufweisung genügt die Wiedergabe der das Hauptmotiv tragenden Stimmen:
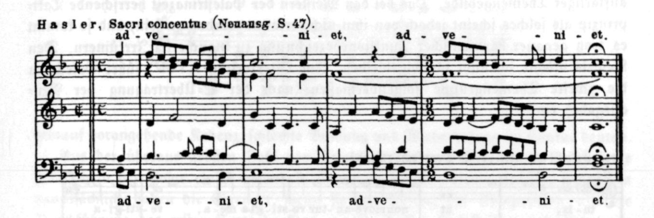
Palestrina, Bd. VI. S. 28, Anfang.



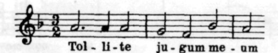
Bei Gallus sind solche „verunklärenden" Stellen, wie sie Wölfflin nennen würde, seltener; seinem Empfinden widerstreben Komplikationen wie diese; er richtet alles einfacher ein und arbeitet, wenn nötig, mit anderen Überraschungsmitteln: Generalpausen, Akkordwiederholungen oder -rückungen, homophoner Rhythmik und scharfer Textdeklamation, so daß sein Barock ein unitalienisches Aussehen erhält.

[1]) Vgl. den ähnlichen Fall bei Palestrina, Bd. VI, S. 118, „Beata es virgo Maria" und Lassus, Bd. XI, S. 172, „Vexilla regis prodeunt".

Für das Eintreten des tektonischen Ritardandos an Schlüssen, die ohne dessen Berücksichtigung oft wahre Monstra an Unnatürlichkeit ergeben[1]), möge auf Lassus' vierstimmige Motette Bd. III, S. 93 verwiesen sein, wo die Silben „-ce, respice" am Schluß Dreihalbetakt verlangen, und auf Hasler's lehrreiches:



Einen merkwürdigen Fall bietet Palestrina's vierstimmiges „Tollite jugum meum" (in festo Apostolorum) in Bd. V, S. 87 der Gesamtausgabe. Es ist eine der wenigen gleich anfangs mit dem Zeichen Φ versehenen Motetten. Die Wahl des Tripeltakts wird durch den Daktylus des ersten Worts:
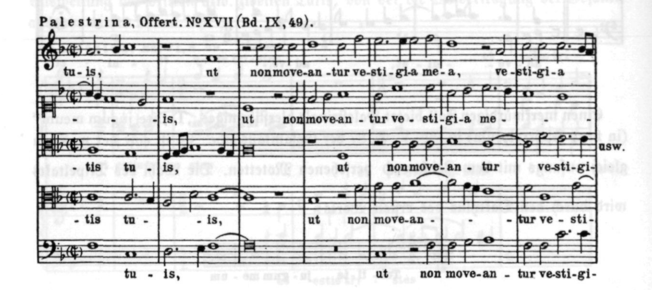


veranlaßt worden sein. Volle 21 Takte ist er denn auch wirklich dem Original entsprechend aufrecht zu erhalten; dann aber zeigt sich die Notwendigkeit, ihn streckenweis aufzugeben und durch Ȼ-Takt zu ersetzen, dort, wo die letzten Engführungen der Worte et discite a me auftreten. Von hier an muß das Φ als Taktzeichen in ähnlichem Sinne als illusorisch betrachtet werden wie sonst das Ȼ. Erst dann ist es möglich, den Motiven auf jugum enim meum (Wechsel von Ȼ und $^3/_2$) und et onus meum leve ihre richtige Lage im Takte zu geben und die ganz unmöglichen Kadenzierungen in Takt 26, 29, 31, 35, 45 zu umgehen[2]).

Die wichtigste Konsequenz aber, zu der unsere Leitsätze hinführen, ist die Umdeutung vieler **Themen** und damit des künstlerischen **Grundgehalts** der Kompositionen. Ein Versuch, in diesem Punkte die Tradition zu durchstoßen, ist, soviel zu sehen, bisher nicht unternommen worden. Auch H. **Bewerunge's** feinsinnige Studie über

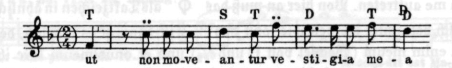
[1]) Vgl. z. B. Palestrina, Bd. V, S. 175, „et benedicta".

[2]) H. **Bäuerle** (P. da Palestrina in moderner Notation, 52 vierstimmige Motetten, 1904, Nr. 33) hat die Komposition unbegreiflicherweise mit der Vorzeichnung $^6/_4$ herausgegeben. Durchweg anfechtbar hinsichtlich der Taktgliederung sind **Riemann's** Übertragungen Palestrinascher Sätze im Handbuch II, 1, S. 421 ff., eine Schuld des willkürlich angenommenen C. Denn wenn die Brevis auf eine halbe Note reduziert wird, kann nur der $^2/_4$-Takt gewählt werden, sonst fallen eben doch wieder die Kadenzen auf die Taktmitte wie S. 421 unten, S. 422 oben, S. 435 f. Der S. 424 erscheinende $^3/_2$-Takt hat mit unserm oben angewandten infolgedessen ebenfalls nichts zu tun. Wie das „Tigna domorum" S. 427 zu verstehen ist, lehrt der auftaktige Einsatz des Tenors, der bei Riemann zum volltaktigen (!) gemacht ist.
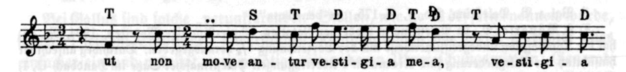
den metrischen Bau der Themen Palestrina's[1]) bleibt auf halbem Wege stehen. Wohl erschließt sich ihm zuweilen die Notwendigkeit, die Taktstriche zu verschieben, so daß sich vorübergehend Tripeltakte bilden, die er (m. E. nicht glücklich) „Triolen von Zählzeiten" oder „Takttriolen" nennt; auch konstatiert er das gelegentliche Vorhandensein auftaktiger Themengebilde. Das bei den Meistern der Palestrinazeit herrschende Taktprinzip als solches scheint jedoch von ihm nicht erkannt worden zu sein, und so kommt es trotz genauer harmonischer Funktionsbezeichnung zu mancherlei Irrtümern. Den Beweis möchte ich nicht schuldig bleiben. Im Offertorium XVII[2]) führt Palestrina die zweite Themengruppe folgendermaßen (nach der ₵-Übertragung der Neuausgabe) ein:



Bewerunge[3]) schließt sich dieser Gliederung an und bezeichnet das Thema des Cantus (unter zweifacher Verkürzung) so:
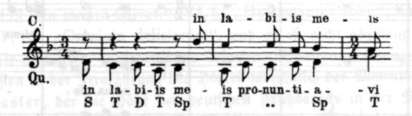


Schon die „schlechte" Bindung des Basses auf (tu-) is aber verrät, daß der Taktstrich zwischen ut und non falsch steht; die Kadenzwendung, deren Schlußton das f des Basses ist, bestätigt es: er hat erst eine Zählzeit später, die Brevis teilend, zu stehen, so daß der Cantus nun zu lesen ist:



[1]) Musica Divina, Jahrg. V (1917), Nr. 4ff., VI (1918), Nr. 1ff. (mit Unterbrechungen erschienen).
[2]) Perfice gressus Bd. IX, S. 49.
[3]) A. a. O., V, 136.

Damit wird nicht nur die melodische Führung flüssiger, sondern auch die Harmoniebewegung erst sinnvoll. Ähnlich im Offertorium XVIII (Bd. IX, S. 53), wo Bewerunge am ₵- (2/4) Takt festhält, statt zu setzen:
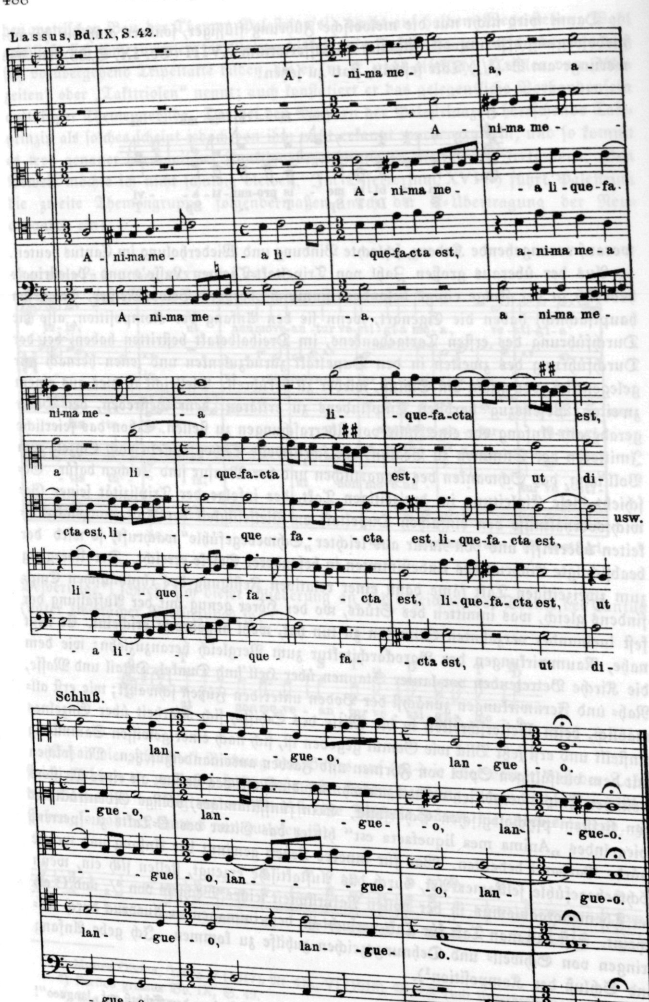


worauf vorangehende Kadenz, schlechte Bindung und Wiederholung im Cantus deuten.

Aus der überaus großen Zahl von Tripeltakt-Themen Lasso's und Palestrina's hebe ich in der Folge einige besonders sinnreiche hervor. Beide Meister, Palestrina hauptsächlich, haben die Eigenart, wenn sie den Anfang der Komposition, also die Durchführung des ersten Textgedankens, im Dreihalbetakt bestritten haben, bei der Durchführung des zweiten in den Dupeltakt zurückzulenken und jenen hernach nur gelegentlich, vor allem am Schluß, wieder zu berühren. Vielleicht ist dies aus einem zweiten Wesenszug barocken Empfindens zu erklären: dem Bestreben, den Hörer gerade am Anfang vor eine Fülle von Überraschungen zu stellen. Schon das feierliche Imitieren der Stimmen zu Beginn, das schrittweise Sichentwickeln vom Einzel- zum Vollklang, das Schwanken des Tonartlichen und der Mensur sind Zeichen dafür. Geschieht diese Einleitung im dreizeitigen Takt, der infolge der Triplizität seiner Gewichtsverhältnisse den einfachen Dupeltakt an Vielseitigkeit der Auffassungsmöglichkeiten übertrifft und von Natur aus leichter „Schwebegefühle" wachruft, so wird der beabsichtigte Eindruck des Unbestimmten in besonderer Stärke erreicht. Der Übergang zum zweizeitigen Takt käme dann einer relativen Festigung des rhythmischen Empfindens gleich, was inmitten des Stücks, wo der Hörer genug mit der Auffassung der fest ineinander verzahnten Stimmen zu tun hat, wohl angebracht erscheint. Es liegt nahe, Raumwirkungen der Barockarchitektur zum Vergleich heranzuziehn: wie dem die Kirche Betretenden vor lauter Staunen über Hell und Dunkel, Detail und Masse, Nah- und Fernwirkungen zunächst der Boden unter den Füßen schwankt; wie erst allmählich, beim Weiterschreiten in die Mitte des Schiffs, sich Klarheit über Einzelnes einstellt und erst jetzt Blick wie Gemüt gegeben ist, sich nach einer gewissen Sammlung mit dem vielfältigen Spiel von Formen und Farben auseinanderzusetzen. Mit solchen seelischen Imponderabilien rechnet vornehmlich die Musik des Lassus, als eines Meisters von tiefstem psychologischen Scharfblick. Sein fünfstimmiges, völlige Erdentrücktheit spiegelndes „Anima mea liquefacta est" hinter das Gitter des C-Takts zu sperren, würde Barbarei bedeuten. Was für inneres Leben gewinnt der Anfang und welche Schwebegefühle seltsamer Art, durch das Auftaktische erzeugt, stellen sich ein, wenn der Themenorganismus in der vollen Natürlichkeit seines Wechsels von 3/2 und C erscheint. Fast daß man Takt für Takt versucht ist, dem immanenten Ausdruck durch Anbringen von Schwell- und Dehnungszeichen zuhilfe zu kommen. Ich gebe Anfang und Schluß der Komposition[1]).
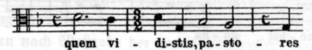
---

[1]) Vgl. dazu die Fassung der Neuausgabe (Bd. IX, S. 42), insbesondere den Schluß auf „langueo"!

Lassus, Bd. IX, S. 42.

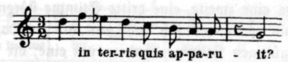


Lassus liebt es, wie wir nunmehr auch erkennen werden, Motetten, deren Anfangsworte sinnspruchartige Bedeutung haben oder den Inhalt schlagwortähnlich zusammenfassen, mit breiten, monumentalen Tripeltakten des Gesamtchors beginnen zu lassen; so Bd. III, 37 „Te decet hymnus Deus", VII, 23 „Dixit autem Maria", XI, 28 „Non moriar", XI, 172 „In monte Oliveti", VI, 51 „Heu quantus dolor", XV, 20 „In illo tempore", XV, 132 „Omnium deliciarum", und es ist nicht abzuleugnen, daß die auf diese Weise erzeugten Plakatanfänge besondere Spannung erzeugen.
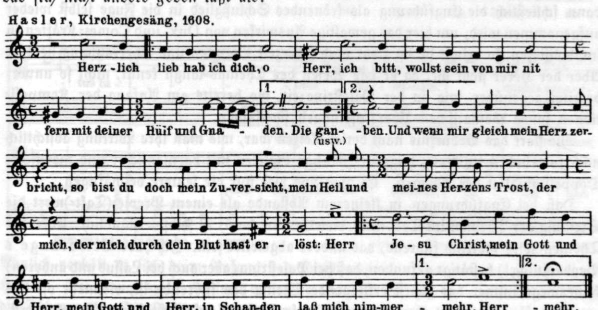
Am weitesten in der Irreführung des Hörers hinsichtlich des Metrums am Anfang geht wohl Hasler, der die Höhe des deutschen Frühbarocks in der Musik vertritt. Siebenmal hintereinander läßt er in seiner Motette „Quem vidistis, pastores"[1]) das aus einem C- und einem 3/2-Takt bestehende Thema



einsetzen, kommt aber auch dann noch nicht zur Ruhe, sondern narrt, nach ein paar Viervierteltakten, den Hörer viermal mit dem aufgeregten Motiv:



um endlich bei der Antwort der Hirten „Natum vidimus" dessen metrisches Gewissen durch volkstümliche Rhythmen zu beschwichtigen.[2]) Ein ähnlicher Fall ist für sein fünfstimmiges chromatisches, mit Auftakt zu beginnendes „Ad Dominum, cum tribularer" (ebenda S. 51) anzunehmen. Voll feiner pathetischer Wirkungen dieser Art steckt, um auch eine Kirchenliedbearbeitung zu nennen, sein „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr"[3]), das sich nicht anders geben läßt als:
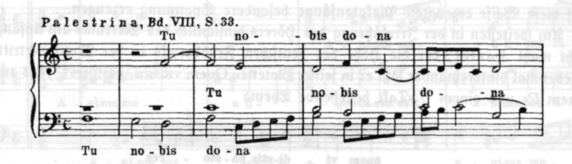


[1]) DDT., Bd. XXIV/V, S. 6.

[2]) Als Vorbild konnte Lassus' fünfstimmige Kriegsmotette „Congregati sunt inimici" (Bd. IX, 186) dienen, in der das 10 mal wiederholte dissipa gentes quae bella volunt des Soprans stets zwei 3/2-Takte und einen 2/2-Takt umfaßt.

[3]) Ambros, V, S. 552. Welche verheerenden Wirkungen die Taktstrichverwirrung trotz aller Einsprüche noch bis zur Stunde in unsern Choralbüchern anrichtet, ist bekannt.

Hiermit hängt ein weiteres Stilmerkmal der Barockmusik zusammen: das Thema als solches nicht im Sinne eines geschlossenen, eindeutigen Ganzen zu verstehen, sondern ihm sofort ein diesen Ganzheitseindruck störendes Element beizumischen. Das wird durch Engführung erreicht, d. h. durch einen sofort einsetzenden Vortrag des Themas in einer zweiten, dritten Stimme wie hier:
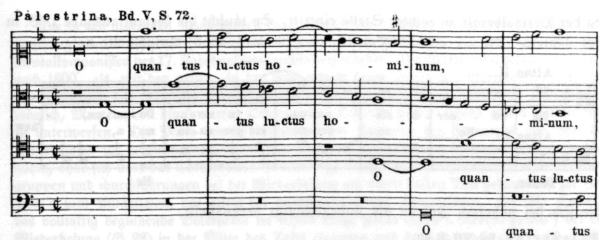


Während der Hörer noch voll mit dem Auffassen des Themas in der Hauptstimme beschäftigt ist, tritt bereits eine zweite, eine dritte Stimme störend hinzu. Störend in doppeltem Sinne. Denn es handelt sich nicht nur um das Dazwischentreten irgend einer beliebigen, gleichgültigen Stimme, sondern um eine, die ebenfalls das Thema bringt, also Anspruch auf dieselbe Aufmerksamkeit erhebt wie die erste. Welches nun auch der Aufnahmeprozeß beim Hörer sein mag, ob er vorzieht, den Gang der ersten Stimme weiterzuverfolgen, oder sich den engführenden hingibt, in jedem Falle tritt ein Augenblick des Überraschtwerdens ein, ein Pendeln zwischen zwei, drei Möglichkeiten, auf die er nicht vorbereitet war. Aus dieser Manier ist später durch Abschwächung des Prinzips die Fuge als typische Form der barocken Musik hervorgegangen. Wenn dann schließlich die Engführung als krönendes Schlußglied in die Fuge selbst wieder aufgenommen wird, um hier das gewaltige Auswirken von Dux- und Comes-Kräften zu symbolisieren, so bringt sie da zwar auch jederzeit Staunen und Überraschung hervor. Aber der Hörer steht ihr, da er das Wesen des Themas längst kennt, nicht so unvorbereitet gegenüber wie in der Palestrinazeit, wo bereits am Anfang der Kompositionen solche thematischen Übergipfelungen stattfinden.

Wie stark das Bedürfnis nach derlei Reizen war, wie man ihre Wirkung absichtlich noch zu erhöhen trachtete, zeigt das häufige Spielen mit harmonischer und metrischer Doppelsinnigkeit der Themen. Es mag uns hier nur die letztere beschäftigen.
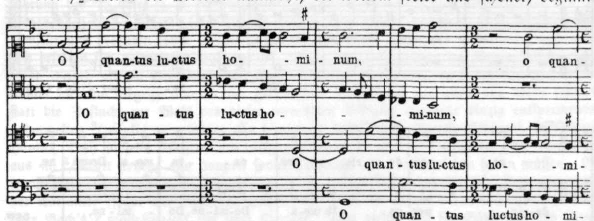
Daß bei Engführungen in kleinerem Abstande als einem Brevis-(Takt-)wert die Stellung der Themen im Takt nicht dieselbe sein kann, ist selbstverständlich. Eins der Themen wird metrisch führend, das andere abgeleitet sein. Ich habe Bewerunge's Beobachtung[1]) bestätigt gefunden, daß bei Palestrina (aber auch bei Lassus und anderen) keineswegs immer das zuerst erklingende Thema das führende ist, vielmehr oft das zweite dafür angesehen werden muß. Diese Tatsache erschließt sich völlig aber erst, wenn die Taktstrichfrage ins Klare gebracht und die Möglichkeit auftaktiger Themengebilde am Anfang anerkannt ist. Die Motette „O quantus luctus" in festo S. Martini Episc. Palestrina's bringt Bd. V, S. 72 der Gesamtausgabe volltaktig:
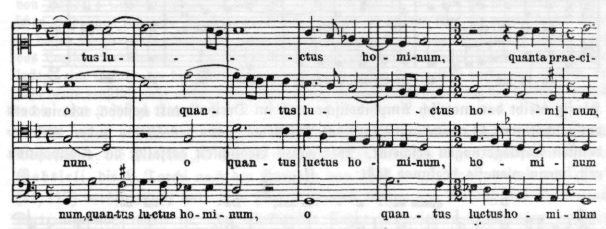
[1]) A. a. O., V, S. 73.

Palestrina, Bd. V, S. 72.



Hier spielt indessen der nachfolgende Alt die Führerrolle, nicht der Sopran. Durch die schlechte Bindung in Takt 8—9 nämlich wird die Taktstrichsetzung nicht nur an dieser Stelle, sondern nach Maßgabe der damit zweifelsfrei herausgestellten Themaform im Baß, auch für den Anfang und die Folge reguliert, so daß unter Einschaltung von drei $^3/_2$-Takten die Motette nunmehr, bei weitem freier und schöner, beginnt:
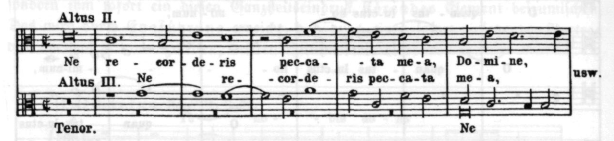




Ähnlich verhält es sich beim Anfang des fünfstimmigen „Veni sancte spiritus" von Hasler. Die Neuausgabe beginnt volltaktig und läßt der Quinta vox statt dem Baß die Führerrolle. Die Stellung der Kadenzen aber macht auftaktigen Beginn zur Notwendigkeit[1]).

Diese metrische Amphibolie der Themen hat die Palestrinazeit bis in ihre letzten Konsequenzen ausgebeutet. Oft freilich ist sie nur scheinbar, d. h. nur in den Neuausgaben und ihren Dupeltaktübertragungen vorhanden. Sie verschwindet im Augenblick,
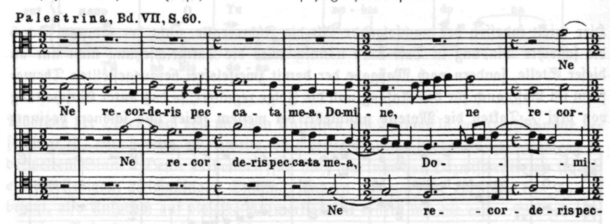
[1]) Auch in der Folge, von S. 34 oben an bis Alleluia, stehen alle Taktstriche falsch.
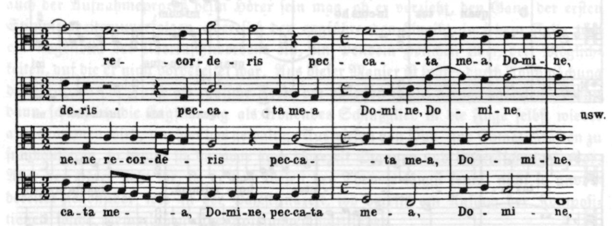
da der Dreihalbetakt an rechter Stelle eintritt. So täuscht die Gesamtausgabe z. B. in der Motette „Ne recorderis" Palestrina's (Bd. VII, S. 6) Amphibolie vor:
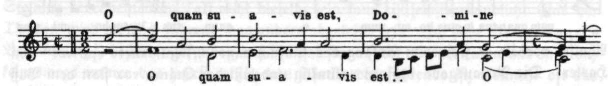


die sich bei näherem Zusehn als unbeabsichtigt herausstellt:

Palestrina, Bd. VII, S. 60.





Häufig bleibt das metrisch Amphibolische auch im Dreihalbetakt bestehn, wie in dem doppelchörigen „O quam suavis est" des Palestrina [1]), wo das Thema in den verschiedensten Taktlagerungen erscheint. Ihre ganze Lieblichkeit entfaltet die Komposition erst, wenn man sie beginnen läßt:



und bewußt dem steten Schwanken des Metrums nachgibt, das bei „qui ut dulcedinem tuam" sogar eine Einstellung zweier $^4/_2$ Takte erheischt [2]).

---

[1]) Bd. VI, S. 125.

[2]) Vgl. dazu die Hoheliedmotette Nr. 27 (Bd. IV, S. 75) „Quam pulchra es", die bei gleichem Stimmungsgehalt mit ähnlichen metrischen Feinheiten rechnet und bis zum Auftreten des Wortes charissima dreizeitig (mit Auftakt) zu deuten ist.

Die in den modernen Neuausgaben durch mechanische Taktstrichsetzung hervorgerufene Vertauschung von Thesis- und Arsiswerten ist seltsamerweise schon von den italienischen Instrumentalkomponisten des 17. Jahrhunderts sanktioniert worden. Die Verwirrung begann wohl bald nach **1600**, als mit den neuen, in der Niederschrift kaum fixierbaren Vortragsfreiheiten der nuove musiche das metrische Empfinden an Stärke und Feinheit einbüßte. Es erscheint unmöglich, Monteverdi's diminuierten Orfeogesang „Possente spirto" irgend einem Taktmetrum zu unterwerfen. Die Mitte des Jahrhunderts, der Zeitraum des Übergangs also von der taktstrichlosen zur taktstrichbenutzenden Zeit, stand vor einer Praxis, die das Überlieferte hinnahm, ohne sich über das Taktproblem Gedanken zu machen. Die Verschiebung ganzer Themengruppen und -durchführungen bei der Wiederholung um einen halben Takt gehört noch zur Zeit Bach's zum Alltäglichen, vor allem bei durchkomponierten Konzertsätzen. So läßt Corelli das volltaktig beginnende Solothema im letzten Satze seines ersten Concerto grosso[1]) bei der Wiederholung (S. 23) in der Mitte des Takts eintreten und bewirkt damit eine durchgängige Verschiebung der Perioden und Kadenzen auf Arsis. Erst durch Unterschlagung eines halben Takts (zwischen S. 24 und 25) bringt er alles wieder in Ordnung. Die Häufigkeit dieser Erscheinung läßt darauf schließen, daß man in solchen Verschiebungen, deren tatsächliches Vorhandensein durch genau gesetzte Taktstriche außer Zweifel steht, etwas Reizvolles sah. Denn vielfach wären sie durch einfache Mittel: Ausschaltung von Pausen (z. B. ebenda S. 4), Einführung des $^3/_2$ Takts (z. B. bei phrygischen Schlüssen wie S. 41) oder Verlängerung des vorhergehenden Kadenzakkords (z. B. S. 23 unten) zu vermeiden gewesen. Dies geschieht nicht.

Für uns bedeuten solche Erscheinungen Zeichen eines Tiefstands metrischen Empfindens. Sie erklären sich geschichtlich wohl daraus, daß in den Jahrzehnten der Notenschriftkrise (ca. 1660—1700), als die Brevisnote ihre Rolle auszuspielen begann, man aus Gewohnheit noch immer an dem Begriff und an der graphischen Darstellung des alten alla breve festhielt, statt die Zuflucht zur Wahl des dieser metrischen Bildung nunmehr einzig entsprechenden gedoppelten $^2/_4$-Takts zu nehmen. So kommt es, daß Torelli, Corelli, Albinoni, dall'Abaco, Händel, Bach schnelle Allegros mit vorgezeichnetem ₵ oder C konzipieren, die von Natur aus im $^2/_4$-Takt stehen, also doppelt soviel Taktstriche als vorgeschrieben haben müssen. Erst wenn diese Umschreibung vorgenommen wird, verschwindet das sinnlose Kadenzieren auf der Taktmitte (sogar am Ende von Sätzen) wie z. B. in Torelli's e moll-Sinfonie (1698)[2]) oder Bach's c moll-Konzert für zwei Klaviere. Das gleiche gilt für Sätze wie das Finale von Händel's Concerto grosso G dur (Nr. 12; op. 6 Nr. 1), wo der zu unmöglichen metrischen Bildungen führende $^6/_8$-Takt durch den $^3/_8$-Takt zu ersetzen ist. Es würde keinen Raub an diesen Meisterwerken bedeuten, wenn Neuausgaben auch in solchen Fällen das Falsche durch das Logische verdrängten. Die Gefahr, durch das $^2/_4$ zu relativ schneller Temponahme zu verlocken, eine Gefahr, der die Alten wohl gerade durch dessen Vermeiden vorbeugen wollten, besteht heute ernstlich nicht mehr; eine entsprechende Tempovorschrift vermag den Vortrag sogleich in die rechte Bahn zu leiten.

Als letztes, vollständiges Beispiel wähle ich eine Komposition aus dem Stilkreis der Venetianer: die Motette „O sacrum convivium" (Cantiones sacrae, 1565) von Andrea Gabrieli, die L. Torchi nach der Ausgabe von 1584 in „L'arte musicale in Italia" (II, 117) veröffentlicht hat. Alle fünf Stimmen tragen am Anfang das ₵, wonach dort auch übertragen ist. In Wirklichkeit findet fortgesetztes Schwanken zwischen Tripel- und Dupeltakt statt wie in den oben mit geteilten Stücken von Lassus (z. B. „In scapulis"). Ein Zweifel über die Setzung der Taktstriche kann bei der Plastik der Motivarbeit nicht aufkommen. Ich verkürze die originale Brevis auf 𝅗𝅥 und schreibe gleich anfangs die beiden Taktarten $^2/_4$ und $^3/_4$ vor.

---

[1]) Ausgabe Joachim-Chrysander, Livre IV, S. 21.
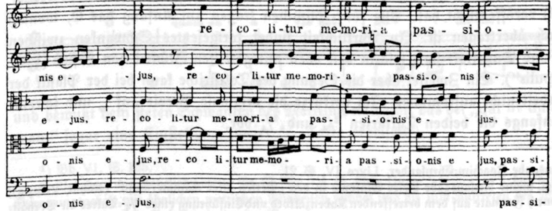
[2]) Vgl. meine Neuausgabe dieser Sinfonie in den „Perlen alter Kammermusik" (Kahnt, Leipzig); ich habe durch Fermate auf dem betreffenden Kadenzakkord und Einführung eines $^2/_4$-Taktes die Verhältnisse richtiggestellt.
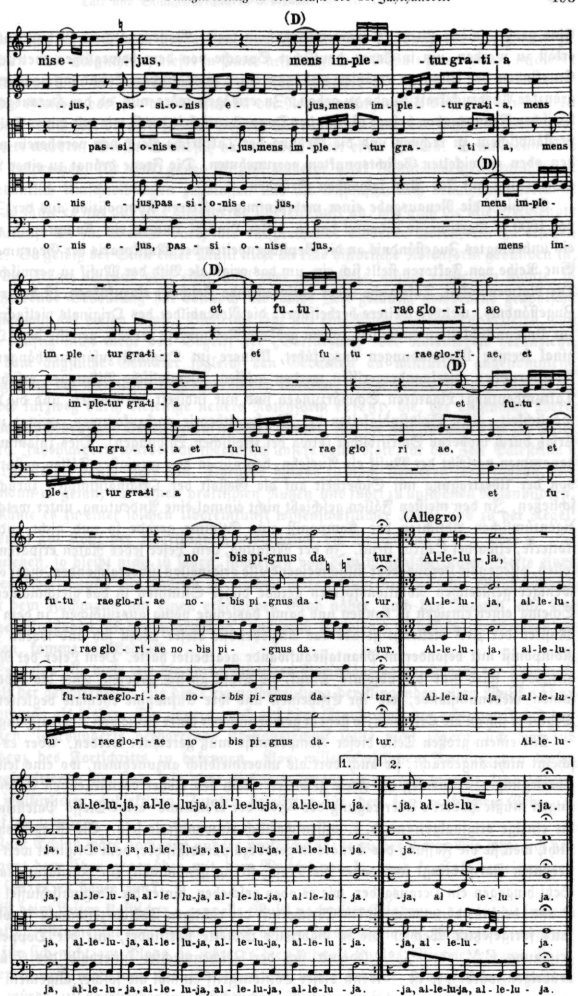
A. Gabrieli, 1565 (1584).

C. O sa - crum convi - vi - um, o sa - crum con - vi -
A. O sa - crum con vi - vi - um, o sa - crum convi vi -
T. O sa - crum con - vi - vi - um, o sa - crum con - vi -
Qu. O sa - crum convi - vi um, o sa - crum con - vi -
B. (A) O sa crum con vi - vi - um, (A) o sa - crum con - vi - vi -

- vi - um, in quo Christus su - mi - tur, (B) in quo Chri -
um, in quo Chri - stus su mi - tur, in quo Christus su - mi - tur,
- vi um, in quo Chri - stus su - mi - tur, in (B) quo Chri stus su - mi - tur, in quo
(B) vi um, in quo Chri stus su mi tur, in quo Chri - stus su - mi - tur, in
um, in quo Chri - stus su - mi - tur, in quo

- stus su - mi - tur, re - co - li - tur me - mo - ri - a,
(C) re - co - li - tur me - mo - ri a pas - si - o -
Chri - stus su - mi tur, re co - li - tur me - mo - ri - a pas - si - o - nis
quo Christus su - mi - tur, re - co li - tur me - mo ri a pas - si
Chri stus su - mi - tur, re co - li - tur me mo ri - a pas - si -




(D)
nis e - - jus, mens im-ple - - tur gra-ti - a
- jus, pas si-o-nis e jus, mens im ple - tur gra-ti - a, mens
pas - si - o-nis e - jus, mens im - ple - tur gra - ti a, mens
(D)
o - nis e - jus, pas - si - o-nis e - jus, mens im-ple -
o - nis e - jus, pas - si - o - nise - jus, mens im-
(D)
et fu - tu - rae glo - ri - ae
im - ple tur gra-ti a et fu tu rae glo-ri ae et
(D)
im - ple-tur gra-ti a et fu-tu -
tur gra ti a et fu tu - rae glo ri ae, et
ple tur gra-ti - a et fu
(Allegro)
no - bis pi-gnus da - tur. Al-le-lu ja,
fu-tu - rae glo-ri-ae no - bis pi - gnus da - tur. Al-le-lu - ja, al-le-lu-
rae glo ri - ae no - bis pi - gnus da - tur. Al-le-lu - ja, al-le-lu-
fu tu-rae glo-ri ae no - bis pi gnus da tur. Al-le-lu ja, al-le-lu
tu- rae glo-ri ae no - bis pi gnus da - tur. Al-le-lu -
1. 2.
al-le-lu-ja, al-le - lu-ja, al - le-lu-ja, al-le-lu - ja. - ja, al-le-lu - - ja
ja, al-le-lu - ja, al-le- lu-ja, al - le-lu-ja, al-le-lu ja. ja.
ja, al-le-lu - ja, al-le lu-ja, al- le-lu-ja, al-le-lu ja. ja, al le-lu ja.
ja, al-le-lu - ja, al-le - lu-ja, al- le-lu-ja, al-le-lu - ja. - ja, al - le-lu- - ja.
ja, al-le-lu - ja, al-le - lu-ja, al - le-lu-ja, al-le-lu - ja. - ja, al-le-lu-ja, al - le - lu - ja.

Eine große, schöne Literatur wartet darauf, in dieser Weise aus ihrer Gebundenheit erlöst zu werden, um in klarer, deutlicher Sprache von dem beweglichen metrischen Empfinden der Alten zu erzählen und von einer thematischen Erfindung von unbegrenzter Ausdruckskraft Kunde zu geben. Zu erwägen wäre nur, ob der Herausgeber kritischer Neuausgaben befugt ist, mit der Doppeldeutigkeit des ₵ wie mit etwas Selbstverständlichem zu rechnen und die Setzung der Taktstriche gleich von vornherein nach den oben entwickelten Gesichtspunkten vorzunehmen. Die Frage drängt zu einer Beantwortung mit Ja. Aus folgenden Gründen.

Geschieht die Neuausgabe einer mehrstimmigen älteren Komposition aus der Zeit vor 1600 in Partitur, so bedeutet das in vieler Hinsicht immer ein Kompromiß und ein unbedingtes Zugeständnis an die Gepflogenheiten der Musikpraxis der Gegenwart. Eine Reihe von Faktoren stellt sich ein, um das originale Bild der Musik zu verwischen. Die Notwendigkeit, Taktstriche (oder entsprechende Zeichen) einzuführen, ist das erste Zugeständnis, welches weitere herbeiführt: die Notenbilder des Originals vielfach bis zur Unkenntlichkeit zu entstellen, indem größere Notenwerte zerteilt, gewisse dem Original fremde Überbindungen ausgeführt, kleinere im Original zusammenhängende Notengruppen auseinandergerissen werden müssen. Hemiolische Bildungen erfahren Taktumdeutung; Ligaturen, Schwärzungen sind nur indirekt anzudeuten, und die Unmöglichkeit, allen Spitzfindigkeiten der Mensuraltheorie nachzukommen, zwingt zum Ersatz durch moderne Schriftbilder (etwa bei triolischen Bildungen). Dies zusammengenommen verleiht der Musik ein Aussehn, das nur in den wenigsten Fällen gestattet, von der Übertragung mit Sicherheit auf die Gestalt der Originalstimmen zurückzuschließen. In den meisten Fällen geschieht nicht einmal eine Andeutung, unter welchen eigentümlichen Absichten der Komponist eine Stimme gerade so und nicht anders notierte, etwa bei Cantus firmi. In der Meinung, dem Leser jedes Raten ersparen zu sollen, pflegen die Herausgeber stillschweigend alle originellen, überraschenden, mehr oder weniger geistreichen Notationsformen gerade dieser Stimmen in das gleichmachende Schema einer einzigen zu bannen und damit dasjenige völlig auszulöschen, in dem der Musiker der Zeit vielleicht gerade das Anziehendste dieser Musik sah und woran der Komponist mit besonderem Phantasieaufwande gearbeitet hatte. Dem Leser der Neuausgaben wird nur die absolute Musik, die Musik an sich geboten, ohne die bedeutsamen Nebenumstände, die ihr Erscheinen und ihre Aufnahme ehemals begleiteten. Begibt er sich an die Originale, so steht er gewöhnlich vor einer Fülle von Überraschungen.

Mit einem großen Teile dieser Kompromisse muß gerechnet werden. Aber es erscheint nicht angebracht, sie auch dort als unvermeidlich anzunehmen, wo eine leichte Überlegung den Ausweg ins Freie gestattet. Nach den bisher vorwiegenden Anschauungen müßte Haberl's Übertragung des Kyrie der L'homme armé-Messe Palestrina's die einzige originalgetreue, d. h. wissenschaftlich einwandfreie sein. Sie ist es deshalb nicht, weil sie die Fassung des Tenors in geradezu parodistischer, vom Original weit abstehender Form bringt und daher die Musik, streng genommen, zur Karikatur macht. Setzt hingegen ein Herausgeber, wie es oben geschehen, hinter die Originalschlüssel das ₵ und beginnt dann nach einem Striche mit der richtigen Taktvorzeichnung $^3/_2$ oder, falls fortgesetzter Wechsel wie in Gabrieli's Motette stattfindet, mit der Doppelbezeichnung ₵ $^3/_2$ oder $^2/_4$ $^3/_4$ (womit sich der Zeichenwechsel innerhalb des Stückes erübrigen würde), so ist — wenn dieser Editionsgriff einmal als solcher allgemein an=

erkannt ist — kein Grund vorhanden, von Willkür oder Trübung des Originals zu sprechen. Die Möglichkeit, dieses in seiner ursprünglichen Gestalt zu erkennen, erscheint im Gegenteil in bei weitem greifbarere Nähe gerückt.

Ein Gleiches darf für das Verfahren der Notenverkürzung in Anspruch genommen werden. Auch hier berufen sich die Gegner auf den Grundsatz, das Original dürfe nicht alteriert werden. Dieser Grundsatz hat nur den Wert einer Fiktion. Denn wenn, wie eben besprochen, für eine ganze Anzahl anderer alter Notationseigentümlichkeiten unbedenklich Umschreibungen zugelassen und als wissenschaftlich brauchbar anerkannt sind, so käme es nur auf eine allgemeine Übereinkunft an, wie auch die alte Brevisnote in Zukunft ein für allemal durch die entsprechende moderne Notenform zu ersetzen wäre. So gewiß der Sinn einer Musik nicht an eine historische Notenform gebunden ist, und die Frage, ob rund oder eckig, hohl oder geschwärzt, müßig erscheinen könnte, so entscheidende Bedeutung hat dennoch die einer Zeit geläufig gewordene graphische Darstellung auf diesen Sinn. Vielleicht läßt sich eine Einigung dadurch erzielen, daß man künftig nicht mehr den Begriff der „Verkürzung" der Notenwerte heranzieht, mit dem ängstliche Gemüter sogleich den Gedanken an willkürlich angenommene Steigerung des Grundzeitmaßes verbinden könnten, sondern ohne Nebengedanken die Brevis kurzweg durch diejenige neuere Notenform ersetzt, die, der originalen Wertgeltung nach, heutigen Begriffen am nächsten kommt. Für die Zeit Josquin's bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts würde das theoretisch unsere halbe Note, für die Zeit Palestrina's und Lasso's die ganze Note sein. Darüber hinaus zu noch kleineren fort- zugehn, wie Riemann es getan, hat keinen praktischen Nutzen und führt zu unschönen Notenbildern.

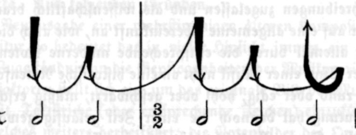
Käme es zu einer solchen Übereinkunft wissenschaftlicher Kreise und zu der Regel, jedesmal am Kopf der Übertragung ausdrücklich die Bemerkung 𝅜 = 𝅗𝅥 oder 𝅜 = 𝅝 hinzusetzen, so bleibt nicht zu sagen, inwiefern von dem wissenschaftlichen Werte einer solchen Übertragung ein Abstrich zu machen wäre. Nicht nur tritt die Musik dadurch selbst dem Fachmann um einen erheblichen Grad näher, auch der Nachteil, alle bisherigen Ausgaben für den praktischen (und auch Studien-) Gebrauch umschreiben zu müssen, kommt in Wegfall.

Es zielen also diese wie die vorhergehenden Vorschläge dahin, sowohl der Originalgestalt der geschriebenen wie der Originalbedeutung der klingenden alten Musik näher zu kommen als bisher. Die neuere, noch auf dem Standpunkt der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts verharrende Editionstechnik sollte nicht zögern, sich hier zur Tendenz des Fortschritts zu bekennen. Von wissenschaftlichen Neuausgaben dieser fortgeschrittenen Art sind, wie nicht nochmals betont zu werden braucht, jene andern mit willkürlichen, subjektiven Zutaten belasteten für den sog. praktischen Gebrauch scharf zu trennen.

Zum Schluß wäre noch eine andere praktische Frage zu berühren. Wie setzte sich der Dirigent dem Chor gegenüber mit dem Wechsel von $^2/_2$- und $^3/_2$-Takt auseinander? Wie soll er es heute tun?

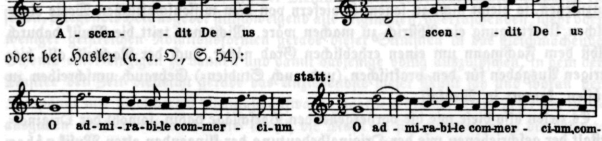
Ist beim Leiten klassischer a cappella-Musik nach alter Erfahrung das für die spätere lebhafte, instrumental beeinflußte Musik übliche Ausschlagen der Zählzeiten schon an und für sich nicht am Platze, so wäre es hier doppelt sinnlos, Viervierteln- und Dreihalbetakt nach moderner Art als etwas Konträres sichtbar auseinander zu halten. Das würde zu übertriebenen, absichtlichen Wirkungen führen und Unruhe in den

Vortrag bringen. Die Taktstriche sollen seinen glatten Verlauf nicht hemmen, sondern befördern. Daher ist die Rückkehr zur Praxis der Alten, die mit sanfter Handbewegung die Semibreven ihres alla breve-Takts (also die sog. guten Taktzeiten im C-Takt) gleichmäßig herabschlugen, auch fürder beizubehalten. Tritt $^3/_2$-Takt ein, so wird dem am besten dadurch Rechnung getragen, daß die letzte, Auftaktsbedeutung besitzende dritte Zeit durch eine mit den beiden Niederschlägen verbundene sichtbare Aufwärtsbewegung der Hand angedeutet wird. Im Bilde ausgedrückt etwa so:



wobei vorausgesetzt ist, daß die Sänger entsprechend eingerichtete Ausgaben vor Augen haben. Durch das dem C-Takt analoge Herabschlagen der ersten beiden Zeiten im $^3/_2$ Takt wird jene gewaltsame Einstellung auf das neue Taktmaß vermieden, die beim modernen „Dreieckschlagen" des Tripels den Fluß des Vortrags zu stören pflegt.

Wenn Sebald Heyden meint, daß trotz des für die Sänger vorgezeichneten ₵ ein Satz im perfekten Zeitmaß von den Hörern als solcher verstanden wird, so gibt ihm für die Fälle, an die er denkt, eine ungeschulte Laienerfahrung allerdings recht. Weder für die Sänger aber, noch für den Dirigenten, noch für uns, die wir dem Gehalt der alten Musik auf den Grund zu dringen suchen, ist es gleichgültig, ob wir lesen:



oder bei Hasler (a. a. O., S. 54):

Sonst wäre die Dreizeitigkeit als metrischer Begriff überhaupt gegenstandslos und eine Wertung des immanenten musikalischen Ausdrucks unmöglich. Heyden's Verfahren, mehr eine plumpe Bauernregel als Kunstregel, schließt sinngemäße Betonung dreizeitiger Werte aus. Kommen sie beim Erklingen dennoch einigermaßen zur Geltung — verschwommen und undeutlich, wie das wohl auch Wagner empfunden hat — so geschieht es auf mechanischem Wege: infolge des objektiv gegebenen konstruktiven Baus des Tonstücks (Harmonieschritte, Kadenzen), nicht aber auf Grund geistig und seelisch belebten Erfassens der künstlerischen Daten. Dieses Erfassen zu erleichtern, dienen die Taktstriche. Daß ihr Vermögen beschränkt ist und sie allein die Sinngliederung einer Komposition nicht völlig enthüllen können, liegt auf der Hand. Sie regeln den Vortrag nur, ohne ihn selbst zu bestimmen. Aber diese Funktion ist wichtig genug, um ihnen mit größter Aufmerksamkeit zu begegnen und in Neuausgaben alle jene Bedenken schwinden zu lassen, nach denen einer buchstabengetreuen Wiedergabe des Originals zuliebe der Geist der Kompositionen geopfert wurde.

Namen- und Sach-Register des zweiten Jahrgangs

zusammengestellt von Ernst Kirst.

Nachtrag

zur Studie von Kurt Fischer im Archiv 2, 368 I

Gegen Schwering wandte sich Farinelli, Ztschr. f. vgl. Litgesch. 13, 440. Vgl. auch Sophie Schrater, J. Cats' Beziehungen zur deutschen Literatur (Diss. Heidelberg 1905) S. 31.

Über den Buchdrucker Tim-Ritzsch s. Bolte, Tijdschrift voor nederl. Taalkunde 16, 246, I.

J. Bolte.

Ausgegeben am 1. November 1920.
Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich Prof. Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstr. 2 III
Einsendungen für den dritten Jahrgang sind zu richten an Prof. Dr. Max Schneider, Breslau, Wölflstr. 2.